



**CAUCE**

# Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas

Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla

Grupo de Investigación Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías  
de la Universidad de Sevilla

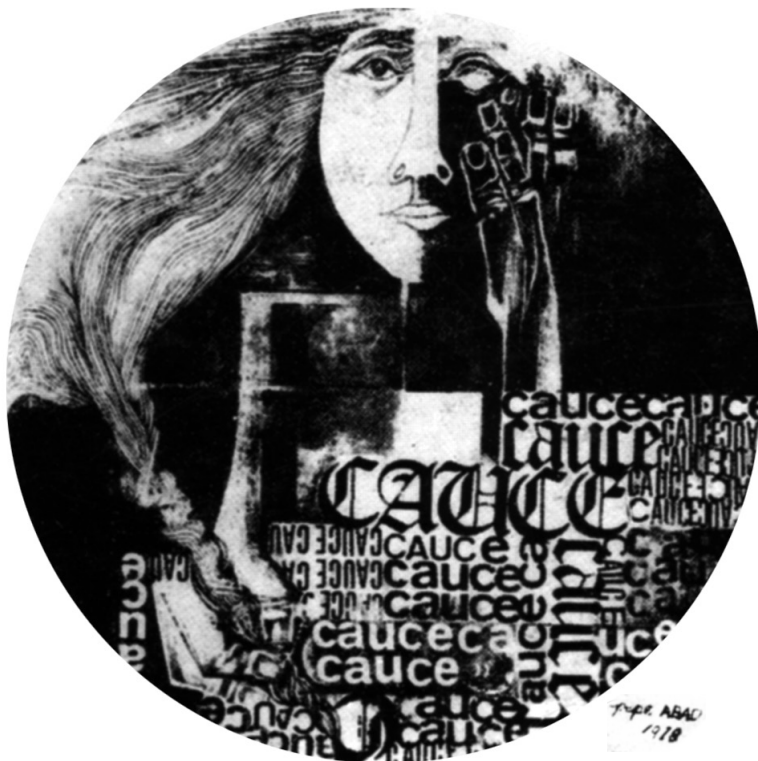
Editorial Universidad de Sevilla

Número 39

2016







# CAUCE

Revista Internacional de Filología,  
Comunicación y sus Didácticas

Número 39 (2016)



Centro Virtual  
Cervantes



Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla

Grupo de Investigación Literatura, Transtextualidad y  
Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla

Editorial Universidad de Sevilla

**Fundadores de *Cauce*:**

M<sup>a</sup> Elena Barroso Villar, Alberto Millán Chivite y Juan Manuel Vilches Vitiennes

**Director honorario:** Alberto Millán Chivite

**Codirectoras:** M<sup>a</sup> Elena Barroso Villar y Ana M<sup>a</sup> Tapia Poyato

**Subdirector:** Pedro Javier Millán Barroso

**Secretario:** Antonio José Perea Ortega

**Entidad Editora:**

*Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*

**Publican:** Editorial Universidad de Sevilla y Centro Virtual Cervantes

**COMITÉ CIENTÍFICO**

**Universidad de Sevilla:** M<sup>a</sup> Elena Barroso Villar, Julio Cabero Almenara, Fernando Millán Chivite, M<sup>a</sup> Jesús Orozco Vera, Antonio José Perea Ortega, Antonio Pineda Cachero, Ana M<sup>a</sup> Tapia Poyato, Concepción Torres Begines, Rafael Utrera Macías, Manuel Ángel Vázquez Medel.

**Otras Universidades españolas:** Francisco Abad (UNED), Manuel G. Caballero (UPO, Sevilla), Arturo Delgado (Las Palmas), José M<sup>a</sup> Fernández (Rovira i Virgili, Tarragona), M<sup>a</sup> Teresa García Abad (CSIC), José Manuel González (Extremadura), M<sup>a</sup> Do Carmo Henriques (Vigo), M<sup>a</sup> Vicenta Hernández (Salamanca), Antonio Hidalgo (Valencia), Rafael Jiménez (Cádiz), Antonio Mendoza (Barcelona), Pedro Javier Millán Barroso (Extremadura), Salvador Montesa (Málaga), M<sup>a</sup> Rosario Neira Piñeiro (Oviedo), Juan Lucas Onieva (Málaga), José Polo (Autónoma de Madrid), Alfredo Rodríguez (La Coruña), Carmen Salaregui (Navarra), Antonio Sánchez Trigueros (Granada), Domingo Sánchez-Mesa (Granada), José Luis Sánchez Noriega (Complutense), Hernán Urrutia (País Vasco), José Vez (Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (País Vasco).

**Universidades extranjeras:** Frieda H. Blackwell (Baylor, Waco, Texas, EE.UU.), Carlos Blanco-Aguinaga (California, EE.UU.), Fernando Díaz Ruiz (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Robin Lefere (ULB, Bélgica), Silvia Cristina Leirana Alcocer (Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, México), John McRae (Nottingham, Reino Unido), Edith Mora Ordóñez (Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile), Sophie Morand (París II, Sorbona, Francia), Angelina Muñoz-Huberman (Morelos y UNAM, México), Christian Puren (Saint-Etienne, Francia) y Claudie Terrasson (Marne-la-Vallée, París, Francia).

**COLABORADORES (no doctores)**

Manuel Broullón Lozano (Universidad de Sevilla) y Lidia Morales Benito (Université Libre de Bruxelles, Bélgica).

**CONSEJO DE REDACCIÓN**

M<sup>a</sup> Elena Barroso Villar, Manuel Broullón Lozano, Ana M<sup>a</sup> Tapia Poyato, Pedro Javier Millán Barroso, Antonio Perea Ortega, Concepción Pérez Rojas, Concepción Torres Begines.

**Traductores de inglés:** Pedro Javier Millán Barroso, Ana María Millán Tapia, Manuel G. Caballero, Concepción Torres Begines

**Traductores de francés:** Claudie Terrasson, Manuel G. Caballero, M<sup>a</sup> Ángeles Perea Ortega, M<sup>a</sup> Rosario Neira Piñeiro

**Traductores de italiano:** Pedro Javier Millán Barroso, Ana María Millán Tapia, Concepción Pérez Rojas

**CONTACTO (REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y CANJE)**

[www.revistacauce.es](http://www.revistacauce.es) / [info@revistacauce.com](mailto:info@revistacauce.com)

**ANAGRAMA:** Pepe Abad

Revista incluida en índices de calidad LATINDEX, ERCE,

REDIB, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

**El número 39 (2016) de *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* ha sido financiado por:**

Facultad de Ciencias de la Educación (Universidad de Sevilla)

Grupo de Investigación *Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías* (Universidad de Sevilla)

Inscripción en el REP. n.º 3495, tomo 51, folio 25/1

ISSN: 0212-0410. D.L.: SE-0739-02.

© Revista Cauce

**Maqueta e imprime:** Ediciones Alfar S.A.

# ÍNDICE

<b>1. SECCIÓN ARTÍCULOS VARIOS .....</b>	<b>7</b>
ABOAL LÓPEZ, MARÍA	
La muerte desde la escritura clariniana.....	9
CORDERO SÁNCHEZ, LUIS PASCUAL	
Franz Schubert y Miguel Pantalón ante la muerte en dos relatos de Fernando Quiñones.....	33
GARCÍA MANSO, ANGÉLICA	
Fanny y Alexander como recurso didáctico para la lectura de Shakespeare en el aula .....	49
JASSO AYALA	
El fundamento “trans” para la didáctica transmoderna.....	63
MARTÍNEZ ALCAÑIZ, VIOLETA	
Adapting Dickens: Narratology and interaction with “The Boy and the Convict” .....	91
MONREAL PÉREZ, JUAN LUIS	
El uso y la constitución de la lengua alemana en Johann Gottlieb Fichte .....	107
SÁEZ MARTÍNEZ, BEGOÑA	
“Porque a veces...” Adaptaciones de Lope de Vega para la enseñanza de ELE .....	129
VERA-CAZORLA, MARÍA JESÚS	
Digital video technology in the English for telecommunication engineering classroom .....	147
<b>2. SECCIÓN FERNANDO IWASAKI</b>	
<b>DÍAZ RUIZ, FERNANDO Y MORALES BENITO, LIDIA (COORD.) .....</b>	<b>163</b>
DÍAZ RUIZ, FERNANDO Y MORALES BENITO, LIDIA (Introducción de sección)	
Fernando Iwasaki: ajuar narrativo .....	165
CASTANY PRADO, BERNAT	
El libertinismo identitario en la obra de Fernando Iwasaki .....	179
CID LUCAS, FERNANDO	
Japón, japonismos y otros exotismos en la narrativa de Fernando Iwasaki.....	195
DHONDT, REINDERT	
La construcción de un ethos transnacional en la obra de Fernando Iwasaki .....	211

LANGA PIZARRO, MAR	
Personajes femeninos en los cuentos de Iwasaki: la subversión de los arquetipos románticos.....	227
NOGUEROL, FRANCISCA	
<i>España, aparta de mí estos premios</i> : epítome de un canon excéntrico .....	245
ROSSI RODRÍGUEZ, ANA MARÍA	
<i>El descubrimiento de España</i> de Fernando Iwasaki: la conquista del humor.....	261
STANIC, ANA	
Parodización y relativización de la visión eurocéntrica en <i>Neguijón</i> de Fernando Iwasaki .....	275
<b>3. SECCIÓN ESTÉTICAS DEL HORROR</b>	
<b>BROULLÓN LOZANO, MANUEL (COORD.)</b> .....	293
BROULLÓN LOZANO, MANUEL (Introducción de sección)	
Expresiones artísticas del horror .....	295
BROULLÓN LOZANO, MANUEL	
Semiótica de la ausencia: rasgar el velo de la transcendencia en <i>Don Giovanni</i> (W. A. Mozart, L. Da Ponte) .....	297
CRISÓSTOMO GÁLVEZ, RAQUEL	
<i>Comic vs horresco referens</i> : <i>Maus</i> como estudio de caso .....	329
FERNÁNDEZ PICHEL, SAMUEL NEFTALÍ	
“No shelter”: amenaza difusa, trauma cultural e imaginario del asedio en <i>Take Shelter</i> (Jeff Nichols) .....	347
INFANTE DEL ROSAL, FERNANDO	
El dolor en la abstracción.....	371
LARA, JAFET ISRAEL	
La estética del horror en el thriller serial. El caso del <i>Hada de los Dientes</i> , <i>Buffalo Bill</i> y <i>Hannibal el Caníbal</i> .....	393
MONTERO SÁNCHEZ, DAVID	
En torno a las imágenes del horror. Montaje del conocimiento en <i>Tierra sin pan</i> y <i>Noche y niebla</i> .....	417
VELASCO PADIAL, PAULA	
La experiencia de juego como experiencia estética .....	435

# **1. SECCIÓN DE ARTÍCULOS VARIOS**



# LA MUERTE DESDE LA ESCRITURA CLARINIANA<sup>1</sup>

ABOAL LÓPEZ, MARÍA

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA (ESPAÑA)

Profesora adjunta

Código ORCID: 0000-0002-7236-4167

maria.lopezaboal@unir.net

**Resumen:** El tema de la muerte, particularmente representado a través de los personajes, de sus reflexiones sobre la misma, de sus actitudes ante el lecho del enfermo o ante los entierros y funerales, es recurrente en la obra de Leopoldo Alas Clarín; otro de los grandes testigos del Ochocientos español junto a Galdós y Pardo Bazán. En estas páginas se pretende recoger la manera con la que Clarín plasmó su interés por esta cuestión inherente al ser humano y a toda la literatura, a la vez que se compara con la representación de la muerte galdosiana.

**Palabras clave:** Leopoldo Alas Clarín, muerte, realismo, naturalismo, Pérez Galdós.

**Abstract:** The subject of death, particularly represented by the characters, their reflections on it, their attitudes to the sickbed or at burials and funerals, is recurrent in the work of Leopoldo Alas Clarín, one of the great witnesses of spanish Eight hundred with Galdós and Pardo Bazán. In these pages we intend to collect the manner in which Clarín reflected his interest in this issue inherent in human beings and in all literatura, while compared to these two novelists.

**Keywords:** Leopoldo Alas Clarín, death , realism, naturalism, Pérez Galdós.

## 1. INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio del presente artículo es la representación de la muerte en la escritura clariniana. Para ello, he buscado en la obra de Leopoldo Alas aquellos instantes en los que aparece reflejada la idea de la muerte. Y, finalmente, los he encontrado en *La Regenta*, *Su único hijo* (apenas una referencia al suicidio), en sus “novelas cortas” *Pipá*, *Doña Berta*, *Cuervo* y en el cuento *Mi entierro*. Con este material he analizado cómo Clarín retrata la muerte para así comprender mejor su propia obra, así como el cambio que se produce en la representación de la muerte durante la segunda mitad del XIX.

---

<sup>1</sup> Este artículo de encuadra en el Proyecto I+D+i “Poder, espiritualidad y género (Castilla: 1400-1500): la emergencia de la autoridad femenina en la corte y el convento” (FFI2015-63625-C2-1-P).

El tema de la muerte, particularmente representado a través de los personajes, de sus reflexiones sobre la misma, de sus actitudes ante el lecho del enfermo o ante los entierros y funerales, es recurrente en la obra de Leopoldo Alas Clarín; otro de los grandes testigos del Ochocientos español junto a Galdós y Pardo Bazán. En estas páginas se pretende recoger la manera con la que Clarín plasmó su interés por esta cuestión inherente al ser humano y a toda la literatura, a la vez que la comparemos en diversas ocasiones con la de Galdós, y en algunos momentos con la de Pardo Bazán.

Los avances científicos del XIX se contagiaron rápidamente a la novela gracias a una narrativa realista y naturalista que pretendía plasmar con mayor precisión todo aquello que sucedía a los hombres y mujeres de su sociedad. Así, el afán de verosimilitud y el espíritu de progreso médico de la época quedaron plasmados en multitud de escenas en las novelas decimonónicas. Aquí recogeremos únicamente las correspondientes al autor zamorano, intentado así vislumbrar su propia representación de la muerte en un período en el que ya no se ejercía sobre ella la fascinada y exaltada mirada del romanticismo, después retomada en el decadentismo finisecular. Los personajes con los que nos acercó Clarín al tema de la muerte pertenecen a *La Regenta*, *Cuervo*, *Pipá*, *Mi entierro* o *Doña Berta*, y de esta forma, a través del estudio de los mismos y de su enfrentamiento al desenlace final, podemos acercarnos un poco más a la propia visión clariniana sobre el tema. Si la relación de la novela realista con el contexto histórico es fundamental (Sotelo Vázquez, 2002: 164), intentaremos vislumbrar si esa aproximación a la vida contemporánea del Ochocientos se corresponde con la “muerte vedada” que Ariès (1975) enmarcó en la segunda mitad de aquel siglo.

## 2. LOS PERSONAJES Y LA MUERTE

### 2.1 *La Regenta*

Son diversos los momentos marcados por la presencia de la muerte en *La Regenta*, y todos ellos aportan información esencial sobre los personajes. Especialmente reveladora resulta la desaparición de Santos Barinaga, quien reniega de los santos sacramentos y de la Iglesia en su lecho de muerte, pero cuyo fallecimiento bien podría incluirse dentro de las muertes que siguen en cierta manera un patrón religioso, ya que, como a otros personajes de la novela realista —especialmente galdosianos; por ejemplo, el caso de Mauricia en *Fortunata y Jacinta* ya estudiado en Aboal López, 2015—, a Barinaga se le intenta imponer este modelo, si bien en

el caso del comerciante esto resulta un absoluto fracaso. Es en esa escena cuando asistimos a la particular lucha de don Santos con la religión, aquí representada por la figura del cura don Antero:

Don Santos levantó un poco la cabeza y conoció al cura de la parroquia.

—Don Antero... usted también... por aquí... Me alegro... así... podrá usted dar fe pública... como escribano... espiritual... digámoslo así... de esto que digo... y es todo mi testamento: que muero, yo, Santos Barinaga... por falta de líquidos suficientemente... alcohólicos... que muero... de... eso... que llama el señor médico... Colasa... o Colás... segundo...

Se detuvo, la tos le sofocaba. Hizo un esfuerzo y trayendo hacia la barba el embozo sucio de la sábana rota, continuó:

—Ítem: muero por falta de tabaco... Otrosí... muero... por falta de alimento... sano... Y de esto tienen la culpa el señor Magistral, y mi señora hija... (Alas, 1885, II: 322).

El final con cierto tono tragicómico de Barinaga nos evoca la ya citada escena galdosiana de la muerte de Mauricia: además de sufrir ambos los estragos del alcoholismo —Somoza ya había diagnosticado que Santos se moría por esta enfermedad y por falta de alimentación<sup>2</sup>—, los dos conservan la rebeldía que les caracteriza durante sus últimos momentos de vida. A continuación, comprobamos cómo también Clarín, de manera similar a don Benito, refleja la falsedad con la que todos intentan ocultarle al moribundo la gravedad de su estado y, una vez más, quien miente en este tipo de muerte es el cura:

—Vamos, don Santos —se atrevió a decir el cura— no aflija usted a la pobre Celesta. Hablemos de otra cosa. Ni usted se muere, ni nada de eso. Va usted a sanar en seguida... Esta tarde le traeré yo, con toda solemnidad, lo que usted necesita, pero antes es preciso que hablemos a solas un rato. Y después... después... recibirá usted el Pan del alma...

—¡El pan del cuerpo! —gritó con supremo esfuerzo el moribundo, irritado cuando podía—. ¡El pan del cuerpo es lo que yo necesito!... que así me salve Dios... ¡muero de hambre! Sí, el pan del cuerpo... ¡que muero de hambre... de hambre!...

Fueron sus últimas palabras razonables. Poco después empezaba el delirio. Celestina lloraba a los pies del lecho. Don Antero, el cura, se paseaba, con los brazos cruzados, por la sala miserable, haciendo rechinar el piso. Guimarán con los brazos cruzados también, entre la alcoba y la sala, admiraba lo que él llamaba la muerte del justo. Carraspique había corrido a Palacio (ibíd.: 322-323).

---

<sup>2</sup> “Y aunque ustedes no comprendan esto, la ciencia declara que la privación de alcohol precipita la muerte de ese hombre, enfermo por abuso de alcohol...” (ibíd.: 300). Esta enfermedad, retratada en numerosas ocasiones en la narrativa naturalista, es ampliamente tratada por Zola en el personaje de Coupeau, en *L'Assomoir*.

Cuando la noticia de la indisciplina del moribundo llega hasta los oídos del obispo asistimos a una escena donde la preocupación de este por Barinaga contrasta radicalmente con la apatía mostrada por el Magistral, al que lo único que le inquieta de la desaparición del tendero es que provoque un empeoramiento de su reputación en Vetusta. Clarín refleja así los temores internos que acosan a Fermín de Pas; temores que, más adelante, veremos confirmarse durante el entierro civil del comerciante:

“Y ahora don Santos moría escandalosamente, moría como un perro, habría que enterrarle en aquel pozo inmundado, desamparado, que había detrás del cementerio y que servía para los *enterramientos civiles*; y de todo esto iba a tener la culpa él, y Vetusta se le iba a echar encima”. Ya empezaba el rum rum del motín, el Chato venía a cada momento a decirle que la calle de don Santos y la tienda se llenaban de gente, de enemigos del Magistral... que se le llamaba asesino en los grupos —porque él obligaba al Chato a decirle la verdad sin rodeos— asesino, ladrón... El Magistral al llegar a este pasaje de sus reflexiones, sin poder contenerse, golpeó el pavimento con el pie. Carraspeó dio un salto (ibíd.: 323).

Por todo ello, podemos afirmar que, al igual que ocurre poco después con la escena de su funeral, Alas se sirve de la muerte de Barinaga para revelar la ruindad de Fermín de Pas y su titánico poder, algo nítidamente reflejado cuando este influye en el obispo —quien sí deseaba *salvar* al pobre don Santos— impidiendo que acuda al auxilio del pobre comerciante. A pesar de todas estas circunstancias, Santos Barinaga muere finalmente fuera del seno de la Iglesia, y es entonces cuando para Guimarán su amigo el comerciante se convierte en una especie de héroe del ateísmo, ejemplo a seguir por todos los impíos y agnósticos de Vetusta:

—¡Muerte gloriosa! —decía don Pompeyo al oído de cualquier enemigo del Provisor que venía a compadecerse a última hora de la miseria de Barinaga—. ¡Muerte gloriosa! ¡Qué energía! ¡Qué tesón! Ni la muerte de Sócrates... porque a Sócrates nadie le mandó confesarse.

[...]

Murió al amanecer.

Las nieblas de Corfín dormían todavía sobre los tejados y a lo largo de las calles de Vetusta. La mañana estaba templada y húmeda. La luz cenicienta penetraba por todas las rendijas como un polvo pegajoso y sucio. Don Pompeyo había pasado la noche al lado del moribundo, solo, completamente solo, porque no había de contarse un perro faldero que se moría de viejo sin salir jamás de casa. Abrió Guimarán el balcón de par en par; una ráfaga húmeda sacudió la cortina de percal y la triste luz del día de plomo cayó sobre la palidez del cadáver tibio.

A las ocho se sacó a Celestina de la “casa mortuoria” y el cuerpo, metido ya en su caja de pino, lisa y estrecha, fue depositado sobre el mostrador de la tienda vacía, a las diez. No volvió a parecer por allí ningún sacerdote ni beata alguna.

— Mejor —decía don Pompeyo, que se multiplicaba.

— Para nada queremos cuervos —exclamaba Foja, que se multiplicaba también (ibíd.: 332-333).

Jugando nuevamente con la paradoja de las creencias religiosas, Clarín reproduce un poco más adelante la muerte del amigo de Barinaga, don Pompeyo Guimarán. Su caso nos sirve para ilustrar la ambigua representación del fallecimiento de un “ateo empedernido” (ibíd.: 409) convertido al cristianismo en el preciso instante de su extinción<sup>3</sup>: la ambigüedad en la representación de la muerte naturalista parece ser, junto con la ironía, otro punto en común de Alas con Galdós. Más adelante, comprobaremos cómo Clarín ironiza con el solemne entierro del ateo Guimarán. Recordemos ahora que don Pompeyo sufre el empeoramiento de su salud desde el mismo día del entierro civil de Barinaga, tras el pertinaz aguacero que sorprende a todos camino del cementerio, y es desde entonces cuando don Pompeyo abandona sus visitas al Casino y las amistades que allí frecuenta. Poco a poco, el fallecimiento de su estimado Barinaga deja de resultarle a Guimarán un ejemplo de convicción ética para provocarle el miedo a sufrir la misma muerte miserable<sup>4</sup>.

“No, no quería más luchas religiosas. Ya iba siendo viejo para tamañas empresas. Mejor era callar; vivir en paz con todos.” La muerte de Barinaga le hacía temblar al recordarla. “¡Morir como un perro! ¡Y yo que tengo mujer y cuatro hijas!” (ibíd.: 408).

Cuando Guimarán cae enfermo, y después de la rectificación del doctor Somoza, quien en un principio declaró que este no tenía nada grave, sus hijas y su mujer temen una más que probable negativa del moribundo ante la propuesta de recibir el sacramento de la confesión. Sin embargo, su respuesta sorprende a todos: “Media hora después toda Vetusta sabía el milagro. ¡El Ateo llamaba al Magistral para que le ayudara a bien morir!” (Alas, 1885, II: 410). Pero, para desgracia de

<sup>3</sup> Para López Landeira (1979-1980: 96): “La ironía es connatural a toda la manifestación artística de Alas”.

<sup>4</sup> Aun así, Clarín parece mostrar desde esta figura atea al único habitante de Vetusta que realmente sigue los mandamientos divinos cuando el narrador afirma que: “Al fin, hay una religión, la del hogar” (Alas, 1885, II: 409). Nuevamente desde la ironía, Alas incide sobre el abismo existente entre las apariencias y el interior de casi todos los personajes y, así, durante la procesión de Semana Santa el narrador comenta que ya ningún vetustense pensaba en Dios porque: “El pobre don Pompeyo, el ateo, ya había muerto” (Alas, 1885, II: 430).

don Pompeyo, De Pas, justo tras conocer la noticia de la asombrosa petición del moribundo, recibe la carta de reconciliación de Ana Ozores y antes de acudir a su lecho de muerte pasa por la casa de la Regenta y permanece allí durante más de una hora y media. Una vez expuesta la absoluta falta de compasión del Magistral, la pluma clariniana vuelve a cebarse con el mundo del clero, como cuando alrededor del lecho de muerte de don Pompeyo el narrador señala que diferentes curas “revolotean” cual buitres<sup>5</sup>.

La aparición del Magistral, *iluminado* por su reconciliación con Ana, le otorga un halo de santidad ante los espectadores de la eminente muerte de don Pompeyo. Aun cuando se quedan solos moribundo y confesor, la escena de su reconciliación con la Regenta, que De Pas reconstruye en su cabeza, resta protagonismo a una circunstancia tan trascendental como la extinción de la vida de Guimarán. Sin duda, la supuesta unión entre los hasta ahora eternos enemigos (De Pas y don Pompeyo) se revela como mera apariencia carente de cualquier atisbo de sinceridad. De la misma manera que en los cuadros galdosianos de muertes religiosas el moribundo aparece rodeado de soledad e incompreensión (Aboal López, 2015), también aquí el personaje clariniano se desdibuja ante el protagonismo de la ambición del confesor, quien desea que el célebre ateo se convierta al cristianismo, no por verse guiado por un verdadero sentimiento religioso, sino por ambicionar la reputación que esta especie de milagro le proporcionaría en Vetusta:

Se sentó al lado del enfermo y por primera vez vio lo que tenía delante: un rostro pálido, avellanado, todo huesos y pellejo que parecía pergamino claro. Los ojos de Guimarán tenían una humedad reluciente, estaban muy abiertos, miraban a los abismos de ideas en que se perdía aquel cerebro enfermo, y parecían dos ventanas a que se asomaba el asombro mudo (Alas, 1885, II: 416).

Otra coincidencia de la extinción de Guimarán con algunas muertes galdosianas es el recurso de ciertas simbologías religiosas, como la coincidencia de que don Pompeyo comulgue precisamente el Domingo de Ramos. No obstante, el martirio al que es sometido este personaje durará unos días más —como el que se representa durante la Semana Santa de Jesucristo— volviendo a poner en duda los conocimientos científicos del médico, ya que Somoza equivoca de nuevo su diagnóstico y la muerte no era tan inminente como anunció en un principio: “Murió. Murió el

<sup>5</sup> Junto al moribundo estaban el Arcediano, don Custodio, el cura de la parroquia y otros clérigos a los que habían recurrido las hijas desesperadas al ver que De Pas no llegaba. Ante la negativa de don Pompeyo a tratar con nadie que no fuera el Magistral, “Glocester se moría de envidia” (Alas, 1885, II: 414).

Miércoles Santo. El Magistral y Trifón respiraron. También respiró Somoza. Los tres hubieran quedado en ridículo a suceder otra cosa” (Alas, 1885, II: 421).

La acusación contra la sociedad que Casaldueiro (1943: 205) vislumbra en *Marianela* es muy similar a la que Clarín manifiesta en *La Regenta* a través del entierro de don Pompeyo Guimarán. Recordemos que este, tras el terrible aguacero sufrido durante el funeral de su amigo Barinaga, comienza a sentirse mal y cae muy enfermo. Sorprendentemente, antes de fallecer, el reconocido ateo pide confesarse con el Magistral, hecho extraordinario que no deja indiferente a nadie en Vetusta y, así, el entierro de Guimarán se convierte en todo un espectáculo y en una sonada lección de fe protagonizada por De Pas, al tratarse de la conversión de un ateo convencido. Por todo ello, este funeral es la antítesis del entierro civil de Barinaga, al que, paradójicamente, el propio Guimarán había influenciado tanto con sus ideas anticlericales<sup>6</sup>. La celebración, que por su boato se asemeja a la de un miembro eclesiástico, le proporciona al Magistral la oportunidad de dar un giro radical: de su reciente papel de verdugo en la defunción de Barinaga pasa a ser un sacerdote redentor porque, desde este momento, De Pas será considerado el artífice del milagro de la conversión del archiconocido vetustense, y las que antes eran palabras de repudio contra él, ahora serán expresiones de halago y admiración<sup>7</sup>:

El entierro del ateo fue una solemnidad como pocas. *Acompañaron a la última morada del cadáver del finado* las autoridades civiles y militares; una comisión del Cabildo presidida por el Deán, la Audiencia, la Universidad, y además cuantos se preciaban de buenos o malos católicos. La viuda y las huérfanas recibían especial favor y consuelo con aquella pública manifestación de simpatía. El Magistral iba presidiendo el duelo de familia: no era pariente del difunto, pero le había sacado de las garras del Demonio.

Según Gloucester, que se quedó en la sala capitular murmurando, “aquello, más que el entierro de un cristiano fue la apoteosis pagana del pío, felice, triunfador Vicario general”. En efecto, el pueblo se lo enseñaba con el dedo: “Aquel es, aquel es”, decía la muchedumbre señalando al Apóstol, al Magistral (Alas, 1885, II: 421-422).

<sup>6</sup> Para Baquero Goyanes (1995: 62) don Pompeyo, el “ateo oficial de Vetusta”, “es el responsable de que el pobre Barinaga muera sin recibir los auxilios espirituales de la Iglesia y haya de ser enterrado civilmente”.

<sup>7</sup> No obstante, para el lector no hay ninguna duda de que lo que se comentaba durante el entierro de Barinaga (“Aquel pobre don Santos había muerto como un perro por culpa del Provisor”; Alas, 1885, II: 335) se revela plenamente con el de don Pompeyo: al Magistral no le importa ningún moribundo ni le preocupa llevar la fe a un ateo, lo único que le interesa es él mismo y el mantener una imagen de grandeza que ha creado para sentirse admirado por todos. No olvidemos que antes de acudir al lecho de muerte de Guimarán, De Pas acude sin prisa alguna a visitar a la Regenta y que durante la confesión del moribundo sus pensamientos están en Ana Ozores.

Muy diferente resulta la otra cara del entierro de don Pompeyo, la de la gran indignación de sus colegas de ideología, aquellos que le ayudaron a enterrar a Barinaga, y enemigos también del Magistral, que consideran que Guimarán les ha desacreditado a todos con su última acción en vida e, incluso, con esta de cuerpo presente: “Los que estaban furiosos eran los libre-pensadores que comían carne en una fonda todos los Viernes Santos” (II: 422). Además, el ritual funerario de don Pompeyo denuncia, paradójicamente, su culpabilidad en el entierro-destierro de su amigo don Santos Barinaga, al que ha traicionado al final de su vida ideológica y éticamente. Nuevamente nos encontramos ante un acto de engaño al moribundo<sup>8</sup>. Por todo ello, el personaje de don Pompeyo Guimarán se revela como un auténtico fiasco porque, como bien señala Robert Jammes (1988: 396), “representa el ateísmo y su fracaso, fracaso materializado por el lamentable entierro civil de don Santos Barinaga y, sobre todo, por la propia conversión de Guimarán en el momento de morir”<sup>9</sup>.

Desaparición muy distinta, pero fundamental por su relevancia en los acontecimientos de *La Regenta*, es la vertiginosa muerte de Víctor Quintanar, cuando durante el duelo<sup>10</sup> con Álvaro Mesía una bala le perfora la vejiga provocándole la peritonitis que acaba con su vida<sup>11</sup>. Lo inesperado de esta situación conlleva una absoluta falta de tiempo para cualquier mínimo ritual y, aquí, las prisas hacen que se traslade al malherido a la casa nueva del vivero sin posibilidad alguna de ser acompañado por su esposa y familiares. Recordemos que los impactantes finales de las muertes repentinas tienen su origen en una muerte que resulta siempre mucho más inesperada que otras y que sigue el patrón tan extendido de obras como *Emma Bovary*, *Anna Karénina*, *Crimen y castigo* o *Jude the Obscure*. Precisamente, el

<sup>8</sup> Precisamente, Richmond (1986: 505) percibe en este hecho otro nexo de unión entre Barinaga y el protagonista de *Mi entierro*, quien también será engañado por su amigo y por su mujer (como también ocurre en la novela *Lo prohibido* de don Benito).

<sup>9</sup> Como bien señala el personaje de Gloucester, la celebración se parece más a una festividad de la magnificencia del Magistral que al entierro del pobre don Pompeyo (Alas, 1885, II: 421).

<sup>10</sup> Sobre la revitalización del desafío y el duelo en el Ochocientos, véase Díaz-Plaja (1969: 175-192). Asimismo, en este episodio cabe pensar en las siguientes palabras de Eoff (1965: 84): “Seguramente, en lo que más se diferencia *La Regenta* de *Madame Bovary*, no es en el tema, sino en el estilo literario, en la preponderancia en la novela española del elemento cómico sobre el trágico, distinción fundamental entre el genio literario español y el francés”.

<sup>11</sup> Simone Saillard (1988: 315-319) destaca, además de las consultas del autor a un tratado de medicina para documentarse sobre este caso, el parecido de esta escena con el capítulo XXXVIII de *Renée Maupérin* de los hermanos Goncourt, cuando el hermano del protagonista también muere a consecuencia de un duelo.

suicido de Karénina bien podría haber influido en la muerte de *Doña Berta* de Clarín. Recordemos que la protagonista de *Alas* fallece al ser arrollada por el tranvía en la calle Fuencarral (*Alas*, 1892a: 163-164), mientras que la célebre heroína rusa se lanza a las vías del tren (Tolstói, 1877: 954-955). Ese final de la figura clariniana arrollada por el tranvía confirma además el cambio en la representación de la muerte en la narrativa realista hacia un espacio más urbano, alejado de los amplios espacios e incluso paisajes exteriores descritos en tantas muertes románticas.

De nuevo, en *La Regenta*, no puede evitar Clarín arremeter contra el doctor Somoza y en esta ocasión las palabras del narrador dejan entrever la posible curación si el médico hubiera permitido el traslado del herido a Vetusta<sup>12</sup>. El final de don Víctor guarda a su vez relación con los dramas de capa y espada que tanto leía el esposo de Ana Ozores; y así termina él, asesinado no por ser el adúltero, sino el esposo engañado<sup>13</sup>. Al hablar del tema de la frustración y el sentimiento de fracaso en *La Regenta*, Baquero Goyanes (1978: 166) considera que la muerte de don Víctor es una especie de castigo a su teatral existencia: “Lo doloroso, lo inmediatamente fisiológico da la exacta medida de la oposición vida literaturizada-vida real. Y resulta una paradoja trágica la de que el teatral don Víctor conozca la violencia de esa vida auténtica, solo en el trance de la deshonra y momentos antes de morir”. De hecho, el duelo por el que pierde la vida Quintanar resulta nuevamente una suerte de parodia del romanticismo.

Yacía don Víctor en la misma cama donde meses antes había dormido con el dulce sueño de los niños.

Alrededor del lecho estaban los dos médicos, Frígilis que tenía lágrimas heladas en los ojos, Ronzal, estupefacto, y el coronel Fulgosio, lleno de remordimientos.

[...]

Y Frígilis entró en un gabinete, que estaba a oscuras, para llorar a solas.

Poco después Pepe vio salir al coronel Fulgosio y detrás a Somoza el médico.

—¿Y trasladarle a Vetusta...? —decía el militar.

—¡Imposible! ¡Ni soñarlo! ¿Y para qué? Morirá esta tarde de fijo.

Somoza solía equivocarse, anticipando la muerte a sus enfermos.

Esta vez se equivocó dándole a don Víctor más tiempo de vida del que le otorgó la bala de don Álvaro.

Murió Quintanar a las once de la mañana (*Alas*, 1885, II: 579-580).

<sup>12</sup> Para el estudio de los personajes médicos clarinianos, véase López Aboal (2012).

<sup>13</sup> Sobre este mismo aspecto, véase Baquero Goyanes (1995: 24-25).

## 2.2 *Pipá*

Pasemos ahora a comentar la representación de la muerte en la novela corta<sup>14</sup> *Pipá*, con la que Clarín consigue no dejar indiferente al lector al retratar el terrible accidente sufrido por un niño<sup>15</sup>, además de diferenciarse bastante de las defunciones infantiles representadas por Galdós (Aboal, 2015: 127-138). Desde el comienzo de la narración, Pipá parece estar simbólicamente guiado en su camino a la muerte (Landeira, 1979-1980: 98): se disfraza de difunto, finge estar muerto momentos antes de su accidente, todos juegan a examinar su cadáver y emulan después el entierro de la sardina... En esta ocasión, la ironía clariniana ahonda en la espeluznante tragedia que supone la muerte del travieso crío<sup>16</sup>, quien parece abrasado dentro de un tonel. Pero, una vez más, en la muerte realista la figura del moribundo no resulta ser el elemento más terrorífico, sino que esta condición pertenece a aquello que le rodea, más bien a aquellos que le rodean durante su última escena, quienes en este caso continúan su particular fiesta macabra sin hacer nada por él. Cuando ya es demasiado tarde, otra niña se da cuenta de lo que está ocurriendo:

La niña gritaba: ¡Que arde Pipá...!, y la danza diabólica se hacía cada vez más horripalante; unos caían sin sentido, otros con él, pero sin fuerza para levantarse; inmundas parejas se refugiaban en los rincones para consumir imposibles liviandades, y ya nadie pensaba en Pipá. Una tea mal clavada en una hendidura de la pared amenazaba caer en el baño funesto y gotas de fuego de la resina que ardía, descendían de lo alto apagándose cerca de los bordes de la pipa. El pillastre sumergido, despierto apenas con la impresión del inoportuno baño, hacía inútiles esfuerzos para salir del tonel; mas solo por el vilipendio de estar a remojo, no porque viera el peligro suspendido sobre su cabeza y amenazándole de muerte con cada gota de resina ardiendo que caía cerca de los bordes, y en los mismos bordes de la pipa.

<sup>14</sup> Tomo esta denominación de Ricardo Gullón (1952: 3), quien además afirma que: “La novela corta tiene menos espesor —no menos densidad—: aspira a reproducir un fragmento de la realidad y refleja una porción, una parte del mundo. Arrancando de esta diferencia esencial poco importa si la novela es más breve o la novela corta más extensa de lo pensado”.

<sup>15</sup> Clarín basó su relato en la muerte de un muchacho llamado Pipá con quien el escritor se solía encontrar en su juventud camino del Instituto Provincial de Oviedo (Lissorgues, 2007: 88-89). Al igual que en la narración clariniana, el chico falleció también quemado: “A Leopoldo le impresionaba ese muchacho sin familia, sin casa, no muy limpio, pero gracioso, atractivo, chistoso en su lenguaje de golfo callejero” (88). Ricardo Gullón (1978: 116) alaba al personaje de Pipá, al cual considera la figura más inolvidable de entre todas las de Galdós, Pardo Bazán y Clarín.

<sup>16</sup> Para profundizar sobre los diferentes tipos de ironía en Leopoldo Alas, véase Landeira (1979-1980: 96-98).

—¡Que se abrasa Pipá, que se abrasa Pipá! —gritó la Pistañina. Los alaridos de la bárbara orgía contestaban. De los rincones en que celebraban asquerosos misterios babilónicos aquellos sacerdotes inmundos salían agudos chillidos, notas guturales, lascivos ayes, ronquidos nasales de maliciosa expresión con que hablaba el placer de la bestia. El humo de las teas, ya casi todas extintas, llenaban el reducido espacio de la taberna, sumiéndola en palpables tinieblas: la luz de la aurora servía para dar con su débil claridad más horror al cuadro espantoso. Brillando como una chispa, como una estrella roja cuyos reflejos atraviesan una nube, se veía enfrente del banco en que lloraba la Pistañina la tea suspendida sobre el tonel de Pipá.

Pronto morirían asfixiados aquellos miserables, si nadie les avisaba del peligro.

Pero no faltó el aviso. La Pistañina vio que la estrella fija que alumbraba enfrente, entre las nieblas que formaba el humo, caía rápida sobre el tonel... La hija del ciego dio un grito... que no oyó nadie, ni ella...

Todos salieron vivos, si no ilesos, del incendio, menos el que se ahogaba dentro de la pipa (Alas, 1886: 142-143).

Sin duda alguna, la desolación ante la muerte de Pipá es incluso mayor que la de las muertes infantiles galdosianas (Zarapicos, Alejandrito, *Posturitas*, Valentín y Ción) al no conllevar esta ninguna trascendencia a nada ni a nadie: ninguno de los personajes que le rodean sufre cambio alguno porque tampoco muestran dolor por ese fallecimiento. Leopoldo Alas aporta a través de esta muerte infantil la visión más cruda de una realidad incuestionable: a pesar de la muerte, el mundo sigue. Resulta interesante aquí tener en cuenta el temor del propio Clarín a perder un hijo que este le expresó a Galdós: “Le es insoportable la idea de un hijo muerto; la peor de las desgracias. Si en una novela tuviera que describir la muerte de un hijo, renunciaría a escribirla” (Lissorgues, 2007: 569).

### 3. DESDE LOS CEMENTERIOS

#### 3.1 *Cuervo*

Pasemos ahora a las páginas de *Cuervo*, que si bien en su introducción a *La Regenta* Gonzalo Sobejano (1981: 10) considera esta obra —junto a *Pipá*, *El Señor*, *Doña Berta* y *Superchería*— una de las mejores novelas cortas del autor<sup>17</sup>,

<sup>17</sup> Sin embargo, para Ricardo Gullón (1952: 3) *Cuervo* es una obra fracasada, ya que considera que “Estas novelas cortas no son simple sucesión de imágenes, sino esa sucesión integrada en la vida y formando parte de ellas: Alas veía las imágenes en su realidad total, dentro del marco que las infundía sentido, y cuando no era así (caso de *Cuervo*), fracasaba”. Para una clasificación de la crítica de las novelas cortas de Clarín, véase Albadalejo (1986: 155-167).

es precisamente en ella donde encontramos algunos matices relevantes sobre la representación clariniana de la muerte. El protagonista de la novela, Ángel Cuervo, asiste a su vez como espectador y participante a los últimos momentos de vida de sus vecinos, y posteriormente a sus entierros, y no profesa precisamente una actitud muy habitual ante la muerte. Para Adolfo Sotelo (2006: 83-84), la naturalidad con la que este personaje se enfrenta a la muerte es una representación muy lejana de la concepción que de esta tenía Clarín<sup>18</sup>:

Creo que esa normalidad es producto de la refinada construcción humorística que Alas aplica al personaje, cuya concepción de la muerte de los otros como un gozo vital tanto le aleja del pensamiento de su creador, de quien, sin embargo, se nutre para el final de la *nouvelle*. Solo desde el humorismo se entiende el significado del personaje de la *nouvelle*, articulada en torno a Cuervo como si fuese un modo de superar la tentación de la tristeza y la desesperanza del pesimismo, que en ocasiones embargaba a su autor.

De esta forma, Alas se permite en esta otra novela corta ensayar con una idea del destino del ser humano bastante alejada de los convencionalismos más cercanos al dolor y la desesperación. Este personaje, de quien podemos decir que vive y se alimenta de la muerte<sup>19</sup>, muestra una cara muy diferente a las estudiadas hasta ahora sobre el momento final, ya que la pérdida del Otro significa para Cuervo casi la vida, su propia existencia, la cual sin esas defunciones no tendría el mismo sentido. Extrañamente, no estamos ante un personaje que abrigue una especial conmiseración por los moribundos y sus familiares, sino que el protagonista clariniano es alguien que no siente el menor atisbo de miedo a la muerte y que, incluso, puede resultar hasta carente de piedad. Debido a este último aspecto, y como hemos adelantado anteriormente, podríamos relacionar a Cuervo con la costumbre galdosiana de representar a los testigos de la muerte del otro como farsantes que le niegan al agonizante la verdad de su situación<sup>20</sup>:

<sup>18</sup> Ezama (1994: 75) define esta pasión del personaje de Cuervo por la muerte como una “erótica de la muerte”.

<sup>19</sup> Ángel Cuervo aprovecha los rituales de duelo para comer y beber: “Consistía en saborear la vida, la salud, el aguardiente, el tabaco, la buena conversación” (Alas, 1892: 185). En su edición a esta obra, Adolfo Sotelo (2006: 176, n. 17) recuerda que los banquetes fúnebres eran una costumbre típica en el Ochocientos en las zonas del norte de España y se celebraban tras la misa por el difunto. Esta costumbre podría proceder de la cultura egipcia (De León Azcárate, 2000: 72), pues los familiares de los difuntos celebraban la fiesta y la comida por los muertos en las tumbas.

<sup>20</sup> Estudiado ampliamente por Aboal López (2015) y perfectamente ejemplificado por el personaje galdosiano de José María Bueno en *Lo prohibido* (1884).

No visitaba a los muertos mientras ofrecían esperanzas de vida. No era su vocación. Él entraba en la casa cuando el portal olía a cera y en las escaleras había dos filas de gotas amarillentas, lágrimas de los cirios. Entraba cuando salía el *Señor*. Llegaba siempre como sofocado. [...]. Nadie como él para engañar al moribundo con las esperanzas de la vida, si eran oportunas, dado el carácter del enfermo. [...]

Pero lo que había de seguro en esto, como en todo lo que se refería a don Ángel, era la ausencia completa de toda idea fúnebre, de todo sentimiento tétrico enfrente de la muerte del prójimo [...]. Las tristes escenas y lances que precedían a la *defunción* eran menos interesantes para Cuervo que los lances y escenas que venían después. No obstante, algo había a veces, anterior a la consumación de la desgracia, que le parecía de perlas; era lo que él llamaba *la noche del aguardiente*. Con el ojo certero que todos le reconocían, anunciaba siempre cuál sería la última noche, y aquella la pasaba él en vela en casa del paciente (Alas, 1892: 183-185)<sup>21</sup>.

Con esta propuesta de un personaje tan fuera de lo común, Leopoldo Alas parece acercarse a una concepción idealizada del enfrentamiento del hombre a su trágico destino basada en la ausencia absoluta de desesperación ante la muerte<sup>22</sup>. Quizá, esta fórmula le resultara a nuestro novelista mucho más sincera que la de los rituales fúnebres realizados mecánicamente, como meras costumbres sin significado o sentimiento alguno, tal y como a continuación veremos que muestra desde las páginas de *La Regenta* (Alas, 1885, II: 70)<sup>23</sup>. En *Cuervo*, como destaca en el siguiente fragmento el narrador, esta forma tan distinta de Ronzuelos de percibir y comprender la muerte consigue de alguna manera incluso embellecer la vida<sup>24</sup>:

La muerte no era nada; pero la vida, al atribuirle una forma, la poetizaba, y esta poesía de la *estética de la muerte*, que él no llamaba así, por supuesto, era lo que mejor comprendía y sentía Cuervo, el cual, si al manejar con esmero los cuerpos moribundos, y al asistir a la visita de duelo y consolar a los *que quedaban*, trabajaba por los demás, y cumplía con las hipocresías sociales, lo que es, al seguir al *cadáver* al cementerio, al presenciar los funerales, vivía para sí, satisfacía, ya tranquila la conciencia, los propios apetitos, su pasión inconsciente del contraste de la muerte *ajena* y de la salud *propia*. (Alas, 1892: 193)

<sup>21</sup> También recoge Adolfo Sotelo (2002: 185, n. 36) esta tradición asturiana de velar la última noche al enfermo mientras se bebe aguardiente.

<sup>22</sup> De alguna forma, esta visión estética de la muerte adelanta la mirada modernista posterior.

<sup>23</sup> Asimismo, Clarín (1885, II: 399) refleja esta falta de amor hacia el muerto en Obdulia, cuando el narrador dice de ella que: “Era viuda y jamás recordaba al difunto”.

<sup>24</sup> En este caso se contempla lo que ocurre después de la muerte, no a la muerte directamente, por lo que la figura del moribundo es evitada.

Esta concepción clariniana, que es a su vez una nueva opción con la que el autor experimenta con el sentimiento del vacío, se asemeja a lo que el historiador de filosofía Françoise Dastur (2007: 22) propone: “Llegar a encontrar en la finitud del tiempo, es decir, en la muerte, el recurso de la vida exige entregarse sin reservas al terror que suscita y aceptar permanecer constantemente bajo su dominio”.

Pero volvamos a esa crítica clariniana a la hipocresía de ciertas tradiciones vinculadas con la Iglesia, tan bien reflejada en el conocido capítulo XVI de *La Regenta* cuando las campanas que señalan el día de Todos los Santos entristecen y angustian a Ana al recordarle que ha pasado un año más y que ella sigue inmersa en su soledad<sup>25</sup>. Es precisamente en este momento cuando se acentúa en la protagonista su animadversión hacia los vetustenses, al observar cómo estos celebran el día de Difuntos sin emoción o pena alguna, sin ni siquiera un pensamiento para los muertos a los que, supuestamente, están honrando<sup>26</sup>. En este mismo pasaje comprobamos también cómo Leopoldo Alas es, de los tres grandes novelistas del realismo español (junto a Pardo Bazán y Galdós), quien más hincapié hace en mostrar la separación entre vivos y muertos:

Se asomó al balcón. Por la plaza pasaba todo el vecindario de Encimada camino del cementerio, que estaba hacia el Oeste, más allá del Espolón sobre un cerro. Llevaban los vetustenses los trajes de cristianar; criadas, nodrizas, soldados y enjambres de chiquillos eran la mayoría de los transeúntes; hablaban a gritos, gesticulaban alegres; de fijo no pensaban en los muertos. Niños y mujeres del pueblo pasaban también, cargados de coronas fúnebres baratas, de cirios flacos y otros adornos de sepultura. De vez en cuando un lacayo de librea, un mozo de cordel atravesaban la plaza abrumados por el peso de colosal corona de siemprevivas, de blandones como columnas, y catafalcos portátiles. Era el luto oficial de los ricos que sin ánimo o tiempo para visitar a sus muertos les mandaban aquella especie de besa-la-mano. Las *personas decentes* no llegaban al cementerio; las señoritas emperifolladas no tenían valor para entrar allí y se quedaban en el Espolón paseando, luciendo los trapos y dejándose ver, como los demás días del año. Tampoco se acordaban de los difuntos; pero lo disimulaban; los trajes eran oscuros, las conversaciones menos estrepitosas que de costumbre, el gesto algo más compuesto... Se paseaba en el Espolón como se está en una visita de duelo en los momentos en que no está delante ningún pariente cercano del difunto. Reinaba una especie de discreta y alegría contenida. Si en algo se pensaba alusivo a la solemnidad del día era en la ventaja positiva de no contarse entre los muertos. Al más

<sup>25</sup> Sobejano (2003: 584-589) habla de la negatividad de la muerte en este capítulo de la novela, donde aparece incluso como aburrimiento ambiental.

<sup>26</sup> Crítica similar, aunque menos radical que la clariniana, es la que encontramos en los relatos recogidos bajo el título *Cómo morimos* (1882) de Zola (1884: 50-52), especialmente en el funeral del conde de Verteuil.

filósofo vetustense se le ocurría que no somos nada, que muchos de sus conciudadanos que se paseaban tan tranquilos, estarían el año que viene con los otros; cualquiera menos él (Alas, 1885, II: 69-70).

Esta crítica clariniana a ciertas actitudes y cambios en la tradición del día de Difuntos<sup>27</sup> ya la expresaba el autor en la prensa madrileña (*La Unión*) donde escribía, con su habitual maestría e ironía, lo siguiente:

Todo decae, hasta los cementerios.

¿Dónde está aquella literatura melenuda, como los reyes de Francia, que en tal día como hoy —el de difuntos— todo se le volvía oír campanas cuyos tañidos eran metálicos lamentos y conciertos fúnebres? Ya no hay nada de eso. Únicamente la Iglesia, que es eterna, sigue cobrando sus responsos y cantando el *Dies irae*, *Dies illa*, con esa imperturbable sangre fría de que solo son capaces los clérigos.

Hoy, en vez de elegías alusivas al trance inevitable de la muerte, se ve por los periódicos artículos humorísticos, parodias de la escena de Hamlet en el cementerio, o imitaciones del célebre artículo de Fígaro. En vez de discurrir sobre lo que el *más allá* encierra, asunto serio y transcendental, pregunta el más filósofo: ¿y qué hay de necrópolis?

A mí, que soy soñador y romántico en el fondo, se me presenta el campo santo bajo su aspecto predominantemente municipal, y me he sorprendido alguna vez calculando lo que rentarían a un ayuntamiento esas casas de vecindad que tanto se parecen a las de los vivos en lo incómodas y estrechas.

Y un nicho es caro. Sobre que no ofrece comodidades, su alquiler ha subido mucho. Acaso sean nuestros poetas dramáticos quienes hayan hecho subir los precios. Porque la verdad es que va muriendo mucha gente en el teatro (Alas, 2003: 64).

### 3.2 *Mi entierro*

De manera similar, Clarín experimenta con el ritual funerario del sepelio en *Mi entierro*. Recordemos que en esta otra narración el protagonista, Ronzuelos —a quien Carolyn Richmond (1986: 505) considera una anticipación del personaje de Santos Barinaga en *La Regenta*—, muere durante una borrachera de un ataque cerebral, tal y como él mismo le cuenta al sereno cuando regresa a casa tras una partida de ajedrez. Todo en esta novela resulta inquietante y teñido de elementos fantásticos

<sup>27</sup> Muy diferente aparece retratado este día en las páginas pardobaziana, donde la autora recoge así las tradiciones gallegas que se celebran en esa fecha: “El día de Difuntos —tan triste en otras partes— daba aquí ganas, más bien que de llorar y morir, de resucitar brincando; y cuando salimos para el soto el notario, el señorito de Limioso, el cura de Naya y yo, íbamos tan contentos y me sentía tan bien, que creí vencida del todo mi enfermedad” (Pardo Bazán, 2007: 68).

y, así, asistimos a una escena donde el propio protagonista, en un interesante desdoblamiento, se amortaja a sí mismo. Este particular ejercicio de observación que realiza la figura clariniana nos recuerda al que lleva a cabo el Manso galdosiano, a quien también su autor le permite “jugar” con su fallecimiento y ser testigo de su propia muerte. Ambas obras guardan una estrecha relación con el relato de Zola *La muerte de Olivier Bécaille*, personaje que narra su muerte en primera persona<sup>28</sup>. Una vez más, nuestros escritores experimentan con la obra narrativa y se aproximan aquí a lo que afirma Manuel Arranz en el prólogo a *La muerte* de Vladimir Jankélévitch (2002: 9): “La muerte es inimaginable e inefable”. Por ello, según Freud (1915: 2110), la escuela psicoanalítica afirma que nadie cree en su propia muerte, ya que “en lo inconsciente todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad”.

Al igual que la ya famosa ironía de don Benito, la de Leopoldo Alas tampoco tiene límites, como cuando su protagonista llega al cementerio y comenta que: “Entonces los del duelo, por la primera vez, se acordaron de mí” (Alas, 1892b: 174). Este tipo de cavilaciones sobre la falsedad de aquellos que rodean al moribundo y al cadáver ya las hemos encontrado en *La Regenta* y volveremos a verlas en diferentes fragmentos clarinianos. El final de *Mi entierro*, con su tono de humor absurdo, abunda en esta idea: Ronzuelos, que observa todo lo que ocurre tras su muerte, en especial las reacciones de sus amigos y de su esposa, concluye que es mejor quedarse en el cementerio y le dice al enterrador: “No quiero volver a la ciudad de los vivos” (176)<sup>29</sup>.

### 3.3 *La Regenta*

Desde la narrativa clariniana podemos también asistir al entierro de Santos Barinaga, escena que nos sirve como resumen de muchas de las características de los rituales funerarios de la novelística de Leopoldo Alas; no obstante, es a la muerte de Barinaga, y su funeral, a la que nuestro escritor dedica más páginas. Al tratarse de alguien conocido por su anticlericalismo, la noticia de su muerte dispara en Vetusta todo tipo de hipótesis sobre su entierro. Los amigos de don Santos están

<sup>28</sup> En este relato zolesco (Zola, 1884: 81-111), el protagonista experimenta con la muerte al ser enterrado con vida. Tras muchos esfuerzos consigue escapar de su propio ataúd para comprobar, una vez en el mundo de los vivos, que estaba mejor en el de los muertos, ya que todos le han olvidado rápidamente, y su mujer y su mejor amigo se han marchado juntos.

<sup>29</sup> Aunque Ronzuelos se ofrece a pagar un alquiler por el nicho, el enterrador avisa a su familia y, al día siguiente, su mujer y algunos de sus amigos consiguen llevárselo de allí, a pesar de su resistencia, y vuelven a colocarlo en el tablero de ajedrez (Alas, 1892b: 177).

indignados porque no se le va a dar sepultura en campo santo, sino en la zona del cementerio destinada a los llamados enterramientos civiles<sup>30</sup>, y culpan de todo ello al Magistral. La escena del sepelio de don Santos no puede ser más lúgubre, y le sirve a Clarín, una vez más, para exponer la perversidad de Fermín de Pas —enemigo declarado del difunto— y el odio bastante justificado que muchos vetustenses sienten hacia el Magistral:

El entierro fue cerca del anochecer. Solo así podían asistir los de la Fábrica.

Llovía. Caían hilos de agua perezosa, diagonales, sutiles.

La calle se cubrió de paraguas.

El Magistral, que espiaba detrás de las vidrieras de su despacho, vio un fondo negro y pardo; y de repente, como si se alzase sobre un pavés, apareció por encima de todo una caja negra, estrecha y larga, que al salir de la tienda se inclinó hacia adelante y se detuvo como vacilando. Era don Santos que salía por última vez de su casa. Parecía dudar entre desafiar el agua o volver a su vivienda. Salió; se perdió el ataúd entre el oleaje de seda y percal oscuro (Alas, 1885, II: 334).

El ampliamente descrito entierro del amigo de don Pompeyo resulta curioso y paradójico en muchos momentos, como cuando al trasladar el féretro hacia el cementerio algunos miembros de la comitiva pronuncian oraciones. Si bien Guimarán, quien preside el duelo, recomienda a todos mantenerse en silencio, finalmente, tras discutir sobre el tema, la comitiva fúnebre acaba rezando: “Todo aquello era una contradicción, pero Vetusta no estaba preparada para un verdadero entierro civil” (335). El pertinaz aguacero que acompaña al cuerpo de don Santos durante este último viaje resulta un marco excelente y, a modo de escena terrorífica, el tétrico ambiente sirve para resaltar las malas artes del Magistral; quien, a partir de ahora, verá aumentar su mala reputación entre muchos ciudadanos de Vetusta: “Aquel pobre don Santos había muerto como un perro por culpa del Provisor; había renegado de la religión por culpa del Provisor, había muerto de hambre y sin sacramentos por culpa del Provisor” (335-336)<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Sobre la negación de la sepultura a algunos difuntos por parte de la Iglesia, véase Alfonso Di Nola (1995: 142-143). Sobre el enterramiento civil en la novela clariniana, véase lo que anota Oleza (ibíd.: 324, n. 31).

<sup>31</sup> Las alusiones a morir como un perro también aparecen durante la agonía de Eloísa en *Lo prohibido*, cuando esta le recrimina a José María su ausencia en esos momentos (Pérez Galdós, 2001, 485), así como en la terrible muerte de *Papá Goriot*, cuando el protagonista ya moribundo llama desesperado a sus ingratas hijas: “¡Eh, Nasie! ¡Eh, Delphine! ¡Venid a ver a vuestro padre que tan bueno ha sido con vosotras y que sufre!’ Nada, nadie. ¿Es que voy a morir como un perro? Esa es la recompensa que tengo, morir abandonado” (Balzac, 1992: 233).

Pero no solo se castiga al Magistral durante esta escena, sino que el entierro de Barinaga se convierte en toda una lucha contra los elementos y, de manera casi apocalíptica, los que pretenden dar sepultura al hereje parecen ser escarmentados durante la hazaña (“llovía a latigazos”)<sup>32</sup>. Esta dura situación preocupa a don Pompeyo, quien ya con los pies encharcados comienza a temer hasta por su salud: “No hay Dios, es claro — iba pensando —, pero si le hubiera, podría creerse que nos está dando azotes con estos diablos de aguaceros” (336).

Guimarán es el encargado de mediar con el enterrador y el capellán del campo santo y, tras las dificultades para entrar, consiguen introducir el féretro en el cementerio, aunque no lo hacen por la puerta principal, “sino por una especie de brecha abierta en la tapia del corralón inmundo, estrecho y lleno de ortigas y escajos en que se enterraba a los que morían fuera de la Iglesia católica” (337)<sup>33</sup>. No se lleva a cabo ceremonia alguna, pero Pompeyo permanece bajo la lluvia hasta que todos abandonan el cementerio, sin sospechar que el turbulento funeral de su amigo se convertirá en su propia condena a muerte<sup>34</sup>; posible castigo para el *culpable* del ateísmo que ha conducido a don Pompeyo a una triste muerte<sup>35</sup>.

Había cerrado la noche. Se detuvo solo, completamente solo, en lo alto de la cuesta. “A su espalda, a veinte pasos tenía la tapia fúnebre. Allí detrás quedaba el mísero amigo, abandonado, pronto olvidado del mundo entero; estaba a flor de tierra... separado de los demás vetustenses que habían sido, por un muro que era una deshonra; perdido, como el esqueleto de un rocín, entre ortigas, escajos y lodo... Por aquella brecha penetraban perros y gatos en el cementerio civil... A toda profanación esta-

<sup>32</sup> Podemos recordar aquí las palabras de Richmond (1986: 504), para quien este funeral “es un acto de significación ideológica”. Recordemos que el funeral de Pipá también ocurre durante una tormenta que parece presagiar la fatalidad (Landeira, 1979-1980: 93).

<sup>33</sup> Tampoco es enterrado en sagrado el protagonista clariniano de *El doctor Pértinax*, personaje ateo que Richmond (1986: 503) y, en su estela, Oleza (ibíd.: 418, n. 7), consideran predecesor de Barinaga y Guimarán. Richmond asimismo contempla una estrecha relación entre el entierro de don Santos y la novela corta *Mi entierro*.

<sup>34</sup> Tal y como señala Richmond (1986: 504), este funeral es el factor desencadenante de varios efectos y transformaciones en don Pompeyo: enferma, rompe con sus amigos del Casino y deja de debatir sobre la religión al concluir que la única religión que existe es la del hogar.

<sup>35</sup> Muy visual resulta también la ensoñación de don Pompeyo Guimarán en *La Regenta*, durante esa noche de fiebre que pasa tras el patético entierro de su querido Barinaga: “Soñaba que él era de cal y canto y que tenía una brecha en el vientre y por allí entraban y salían gatos y perros, y alguno que otro diablejo con rabo” (Alas, 1885, II: 338). Esta experiencia onírica refleja su miedo a terminar como su amigo, indicio de ese cambio del personaje que hemos comentado, enterrado en esa tierra indigna destinada para aquellos que morían fuera de la Iglesia y a la que se accedía “por una especie de brecha abierta en la tapia del corralón inmundo, estrecho y lleno de ortigas y escajos” (337).

ba abierto... Y allí estaba don Santos... el buen Barinaga que había vendido patenas y viriles... y creía en ellos... en otro tiempo. ¡Y todo aquello era obra suya... de don Pompeyo; él, en el café-restaurant de la Paz, había comenzado a demoler el alcázar de la fe... del pobre comerciante...!” (Alas, 1885, II: 337-338).

### 3.4 *Pipá*

Casi tan impactante como su muerte es la desoladora escena del funeral de Pipá. Así, las fatídicas circunstancias recreadas por el autor durante la muerte de este —abrasado dentro de un tonel mientras todos están de fiesta a su alrededor—, parecen dilatarse hasta el momento de su entierro; donde, irónicamente, los mismos que no le ayudaron ni le prestaron ninguna atención entonces, ahora le observan con curiosidad y detenimiento, en calidad de testigos:

Como que Pipá estaba dentro de la caja de enterrar chicos que tiene la parroquia, como esfuerzo supremo de caridad eclesiástica<sup>36</sup>. Y no había miedo que se moviese, porque estaba hecho un carbón, un carbón completo como decía Maripujos.

La horrible bruja contemplaba la masa negra, informe, que había sido Pipá, con mal disimulada alegría. Gozaba en silencio la venganza de mil injurias. Tendió la mano y se atrevió a tocar el cadáver, sacó de la caja las cenizas de un trapo con los dedos que parecían garfios, acercó el infame rostro al muerto, volvió a palpar los restos carbonizados de la mortaja, pegados a la carne (Alas, 1886: 144).

Clarín no desaprovecha la ocasión para incidir en la ruindad y la hipocresía de las gentes del pueblo llano y de la Iglesia: “La parroquia no dedicó a Pipá más honras que la *caja de los chicos*, cuatro tablones mal clavados” (145). Pero, además, nuestro escritor se ceba especialmente con uno de los personajes que también después tendrá un papel singular en *La Regenta*: Celedonio. Aquí, el célebre monaguillo demuestra su mezquindad durante toda la ceremonia (cuando la gente le pregunta quién es el difunto, “Celedonio contestaba con gesto y acento despectivos: —Nadie, es Pipá”; 145) y, sobre todo, al final del funeral y de la novela, cerrando la obra, como también lo hace en *La Regenta*, con un toque grotesco y revelador de su personalidad<sup>37</sup>:

<sup>36</sup> Como ya comentamos, Clarín basó esta novela corta en un hecho real que tiene muchas coincidencias con esta descripción: “Por la tarde, al entrar en la Puerta Nueva, Leopoldo piensa en Pipá que ahora yace en un carbón en la caja de los chicos, cuatro tablones mal clavados, triste regalo de la parroquia” (Lissorgues, 2007: 88).

<sup>37</sup> Precisamente, cuando Beser (1982: 32) comenta la relación entre estas dos obras clarinianas afirmando que el final de *La Regenta* le parece más apropiado de un relato corto del tipo de *Pipá*.

Celedonio dirigía la procesión con traje de monaguillo. Chiripa y Pijeta con otros dos pilletes llevaban el muerto, que a veces depositaban en tierra, para disputar, blasfemando, quién llevaba el mayor peso, si los de la cabeza o los de los pies. Eran ganas de quejarse. Pipá pesaba muy poco.

La popularidad de Pipá bien se conoció en su entierro; seguían el féretro todos los granujas de la ciudad.

[...]

En el cementerio, Celedonio se quedó solo con el cadáver. [...] El monaguillo levantó la tapa del féretro, y después de asegurarse de la soledad... escupió sobre el carbón que había dentro.

Hoy ya nadie se acuerda de Pipá más que yo; y Celedonio ha ganado una beca en el seminario. Pronto cantará misa (Alas, 1886: 145).

#### 4. CONCLUSIONES

Si bien Leopoldo Alas marca de manera fundamental la narrativa realista y naturalista española<sup>38</sup>, también su representación de la muerte, a través de la relación de sus personajes con ella, ayuda a conformar una nueva visión de la misma, apartándose en la segunda mitad del XIX de la mirada exaltada que sobre ella ejerció el romanticismo para ir desmitificándola y diseccionándola desde una mirada más clínica (Aboal López, 2015), coincidiendo, por tanto, con esa “muerte vedada” propia de la segunda mitad del Ochocientos en la que la medicalización la va relegando a un segundo plano, enmascarándola de enfermedad (Ariés, 2000)<sup>39</sup>.

La habitual ironía de Clarín se contagia también a la visión de la muerte, contagiada por su anticlericalismo y por la crítica a una religiosidad mal entendida<sup>40</sup>,

---

38 Para Sotelo Vázquez (2002: 65) *La Regenta* es la obra maestra del naturalismo español.

39 Por otro lado, apenas hay referencias a la muerte voluntaria en la novela clariniana y, así, en *Su único hijo* solo encontramos una pequeña mención sin relevancia (Alas, 1891: 199). Sin embargo, Noël Valis (2002: 243) sugiere la posibilidad del suicidio de Antonio Reyes en el fragmento de la inconclusa *Sinfonía de dos novelas: Una medianía*. Sobre esta misma cuestión, Oleza (1989: 27) señala que Clarín declaró en una carta a Menéndez Pelayo que su personaje estaba condenado a suicidarse “cuando adquiere la evidencia de esa *medianía* que es” (carta del 6-X-91).

40 Sobre la religiosidad clariniana, véase Arboleya (1978: 43-59), así como los testimonios del propio Leopoldo Alas que Lissorgues (2007: 169; 304) recoge en su biografía. Este último (Lissorgues, 1996: 109) advierte sobre Clarín que “Si se muestra anticlerical, no se declara jamás antirreligioso, y algunos arrebatos irreverentes contra ciertos dogmas católicos no van más allá de una reivindicación del libre examen frente a una imaginaria pueril y sin consistencia racional”. Ezama (1994: 76) señala una búsqueda de Clarín de la religiosidad auténtica a partir de 1890.

así como por esa primacía de lo material sobre lo espiritual tantas veces simbolizada en la novela decimonónica y propia del momento social.

Por otro lado, hemos comprobado cómo las muertes de los protagonistas afectan a las acciones del resto de personajes y nos aportan más datos psicológicos sobre estos últimos. Así, la desaparición de Quintanar acentúa la ya tremenda soledad de Ana Ozores, además de castigar su infidelidad con Álvaro Mesía y adelantar su condena final; y la defunción de don Pompeyo Guimarán manifiesta la hipocresía del personaje, el fraude moral que supone ese giro radical del ateísmo al cristianismo del que Clarín se sirve al mismo tiempo para ahondar en la ruindad del Magistral (como también hemos visto que ocurría con la defunción de Santos Barinaga).

Sin embargo, resulta ciertamente llamativo que Clarín dedique en sus novelas más espacio a la descripción de los entierros de sus personajes que a las muertes de los mismos; algo que le diferencia especialmente de Galdós, quien escribió más páginas representando a los moribundos en sus últimas horas. No obstante, coincide Alas con esa entrada en la literatura que hace el cementerio en el XIX y que estudia ampliamente Ariès (1975: 412-443), quien señala incluso que: “el cementerio del siglo XIX se ha convertido en objeto de visita, en un lugar de meditación” (435). En este sentido, Dastur (2007: 32-33) destaca que estas prácticas o ritos son precisamente las que “marcan por sí mismas la aparición del reino de la cultura, ya que son testimonios del rechazo a someterse pasivamente al orden de la naturaleza, a ese ciclo de la vida y de la muerte que rige a todos los seres vivos”.

Analizando la representación de la muerte en la novela clariniana, comprobamos que la misma aparece como forma de ahondar en la psicología de sus figuras de ficción y, a través de ellos, quizá en el hombre del Ochocientos. Al fin y al cabo, estudian al Otro, a aquel que se queda a contemplar la muerte porque, como recoge Azcárate de León (2000: 417): “Los vivos, por supuesto, no han quedado ausentes del proceso de la muerte. Más aún, son casi siempre los protagonistas principales”.

En el realismo y naturalismo, la muerte ya no se representa como una posible unión con la naturaleza, como sucedía en muchas ocasiones en el romanticismo, sino que se contempla como un inexorable vacío, tal y como percibimos en la obra clariniana y que vemos en parte ejemplificada en estas divagaciones de Víctor Quintanar, donde aparece ya esa negación de la muerte que comenzará en la segunda mitad del siglo XIX y que se mantendrá hasta nuestros días.

En la muerte no quería pensar, porque eso le ponía malo [...]. La muerte... la muerte... él tenía así... una vaga y disparatada esperanza de no morir... ¡La medicina progresa tanto! y además, se podía morir sin grandes dolores, por más que Frígilis lo negara (Alas, 1885, II: 283).

## 5, BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, L. (CLARÍN). (1885): *La Regenta*, ed. Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 2001.
- . (1886). *Pipá*, ed. Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Cátedra, pp. 103-145, 1986.
- . (1892a). *Mi entierro (Discurso de un loco)*, ed. Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Cátedra, pp. 167-177, 1986.
- . (1891): *Su único hijo*, ed. Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 2005.
- . (1892b): *Doña Berta. Cuervo. Superchería*, ed. Adolfo Sotelo Vázquez, Madrid, Cátedra, 2006.
- . (2003): *Paliques*, Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonios de prensa, 4, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- ABOAL LÓPEZ, M. (2015): *La muerte en Galdós*, Universidad de Alicante.
- ALBADALEJO MAYORDOMO, T. (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante.
- ARBOLEYA, M. (1978): “Alma religiosa de ‘Clarín’ (Datos íntimos e inéditos)”, en José María Martínez Cachero (ed.), *Leopoldo Alas “Clarín”*, Madrid, Taurus, pp. 43-59.
- ARRANZ, M. (2002): “Prólogo”, en Vladimir Jankélévitch, *La muerte*, Valencia, Pre-Textos.
- ARIÈS, P. (1975): *Historia de la muerte en Occidente: Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000.
- BALZAC, H. (1835): *Papá Goriot*, Barcelona, Planeta, 1992.
- BAQUERO GOYANES, M. (1978): “Exaltación de lo vital en *La Regenta*”, en José María Martínez Cachero (ed.), *Leopoldo Alas “Clarín”*, Madrid, Taurus, pp. 157-178.
- . (1995): “Introducción”, en Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, Madrid, Espasa Calpe, 11-74.
- CASALDUERO, J. (1943): *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1974.
- DASTUR, F. (2007): *La muerte. Ensayo sobre la finitud*, Barcelona, Herder, 2008.
- DÍAZ-PLAJA, F. (1969): *La vida española en el siglo XIX*, Madrid, Prensa Española.
- DI NOLA, A. M. (1995): *La negra señora. Antropología de la muerte y el luto*, Barcelona, Belacqua, 2006.
- DE LEÓN AZCÁRATE, J. L. (2000): *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*, Bilbao, Universidad de Deusto.

- EZAMA GIL, M. A. (1992): “La erótica de la muerte de un personaje clariniano: Ángel Cuervo. Estudio de una pasión”, *Anales de Literatura Española*, 10, pp. 69-80.
- FREUD, S. (1915): “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte”, en *Obras completas (1914-1917)*, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 6, pp. 2101-2121, 1987.
- GULLÓN, R. (1952): “Las novelas cortas de *Clarín*”, *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, VII, 76, p. 3.
- . (1978): “*Clarín*, crítico literario”, en José María Martínez Cachero (ed.), *Leopoldo Alas “Clarín”*, Madrid, Taurus, pp. 115-146.
- JAMMES, R. (1988): “La Conquête de Plassans de Émile Zola, hipotexto de *La Regenta*”, en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, pp. 385-399.
- LISSORGUES, Y. (2007): *Leopoldo Alas Clarín, en sus palabras (1852-1901). Biografía*, Oviedo, Ediciones Nobel.
- LÓPEZ ABOAL, M. (2012): “La mirada clínica del naturalismo en las figuras médicas de Pardo Bazán y *Clarín*”, *Voz y Letra. Revista de literatura*, vol. 23, nº 2, pp. 81-98.
- LÓPEZ LANDEIRA, R. (1979-1980): “*Pipá*: Maniqueísmo, ironía y tragedia”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 29-30, pp. 83-106.
- PARDO BAZÁN, E. (2007): *Bucólica y otras novelas*, ed. Marta González Megía, Madrid, Lengua de Trapo.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1881): *Lo prohibido*, ed. James Whiston, Madrid, Cátedra, 2001.
- RICHMOND, C. (1986): “Gérmenes de *La Regenta* en tres cuentos de *Clarín*”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, vol. 2, pp. 499-506.
- SAILLARD, S. (1988): “La peritonitis de don Víctor y la fiebre histérica de Ana Ozores: dos calas en la documentación médica de Leopoldo Alas novelista”, en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, pp. 315-327.
- SHOEMAKER, W. H. (1980): *The Novelistic Art of Galdós*, 2 vols., Valencia, Albatros Hispanófila.
- SOBEJANO, G. (1981): “Introducción”, en Leopoldo Alas, *La Regenta*, Madrid, Castalia, pp. 5-56.

- . (2003): “Símbolo, sociedad y género literario en un capítulo de *La Regenta*”, en Iris M. Zavala, *Romanticismo y Realismo, Historia y Crítica de la literatura española (V)*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. 584-589.
- SOTELO VÁZQUEZ, A. (2002): *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Almar.
- . (2006): “Introducción”, en Leopoldo Alas, *Doña Berta. Cuervo. Superchería*, Madrid, Cátedra, pp. 11-94.
- TOLSTÓI, L. (1877): *Anna Karénina*, ed. Josefina Pérez Sacristán, Madrid, Cátedra, 2008.
- ZOLA, E. (1884): *El arte de morir*, Córdoba, El Olivo Azul, 2009.

# FRANZ SCHUBERT Y MIGUEL PANTALÓN ANTE LA MUERTE EN DOS RELATOS DE FERNANDO QUIÑONES

CORDERO SÁNCHEZ, LUIS PASCUAL  
THE UNIVERSITY OF SHEFFIELD (REINO UNIDO)  
Teaching Fellow in Hispanic Studies  
Código ORCID: 0000-0002-7466-5529  
l.corderosanchez@sheffield.ac.uk

**Resumen:** La muerte es un tema recurrente en la literatura de Quiñones, particularmente en sus novelas y relatos. Este artículo se centrará en el empleo de la muerte y de la vida después de la muerte en su narrativa como una forma de impostura política desde dos perspectivas diferentes. En primer lugar, la plasmación de la muerte como una herramienta para desmarcarse de la noción de la muerte católica; lo que consigue poblando su obra con muertes imposibles y paranormales, fantasmas y espectros, disociando así su obra del nacionalcatolicismo y criticando al franquismo (lo cual se mostrará en el análisis de “Una salchichita para Franz”). En segundo lugar, Quiñones usó la muerte como una herramienta de crítica social y de denuncia de los abusos de la sociedad capitalista, como se desprende del relato ya citado y de “El testigo”, dos textos emparentados no solo por la muerte, sino también por dos protagonistas vinculados a la música (música del Romanticismo y el flamenco, respectivamente).

**Palabras clave:** Fernando Quiñones, muerte, vida después de la muerte, zombi, catolicismo, capitalismo, crítica socio-política, franquismo, música, flamenco.

**Abstract:** Death is a recurrent topic in the literature of Quiñones, particularly in his novels and short stories. This paper will focus in the use of death and afterlife in his narrative as a form of political imposture from two different perspectives. Firstly, his portrayal of death was a tool to differentiate himself from the Catholic notion of death, which he did through peppering his work with impossible and paranormal deaths, ghosts and specters, dissociating his oeuvre from National Catholicism and criticizing Francoism (which will be proven in the analysis of “A Sausage for Franz”). Secondly, Quiñones deployed death as a tool for social critique and denouncement of the abuses of capitalist society, as in the already mentioned short-story and in “The Witness,” two texts related not only by death, but also by two protagonists linked to music (music of the Romanticism and flamenco, respectively).

**Key-words:** Fernando Quiñones, death, afterlife, zombie, catholicism, capitalism, socio-political critique, francoism, music, flamenco.

## 1. INTRODUCCIÓN

La narrativa, el teatro, incluso la poesía —en suma, la literatura— permiten la plasmación a través de la ficción de la vida de los seres humanos convertidos en personajes. No debe extrañar entonces que la muerte, clímax terminal de la vida unido inexorablemente a esta, impregne la literatura desde sus orígenes remotos hasta el presente casi tanto como la propia vida. En el caso del escritor andaluz Fernando Quiñones (1930-1998), la muerte es un tema recurrente en su narrativa, acompañado a veces por la fabulación sobre la hipotética vida después de la muerte. La alternancia entre el realismo y lo fantástico en su obra, como puso de relieve el propio autor (1999: 30), se observa igualmente en las muchas muertes narradas por el escritor. Por un lado, los asesinatos cometidos por el Juan Cantueso de *La canción del pirata* (1983) o los numerosos crímenes pasionales —empleando la terminología del momento y del mismo escritor, hoy en desuso— a lo largo de sus relatos se inscriben dentro de los dominios del realismo, aunque no pocos queden en sus márgenes por el gusto quiñoní de los casos extremos<sup>1</sup>. Por otro, la muerte asociada a lo fantástico e incluso la vida después de la muerte aparecen en la obra de Quiñones desde un texto tan temprano como “Muerte de un semidiós” (*Cinco historias del vino*, 1960), en el que Matías Uvero muere en una bodega evaporándose al contacto con una llama, hasta los guiños a la reencarnación y su descripción de lo que aguarda tras la muerte en su obra póstuma.

El análisis que a continuación se desarrolla se centra en dos personajes, uno de inspiración histórica y otro ficcional, que tienen en común la música, como su vía de expresión artística, y la muerte. La reaparición de un Schubert moribundo en “Una salchichita para Franz” (*La guerra, el mar y otros excesos*, 1966) y la muerte en escena del cantaor Miguel Pantalón en “El testigo” (*Nos han dejado solos. Libro de los andaluces*, 1980) presentan respectivamente una muerte sobrenatural temporalmente imposible y otra realista, si bien excepcional. Ambas muertes dan pie a postular que Quiñones empleó la muerte y lo que ocurre tras esta como una herramienta de crítica social, económica y, tal vez también, política y religiosa, siendo el principal objetivo de su crítica el capitalismo voraz que comenzó a implantarse en España durante la dictadura de Franco y que continuó su imparable expansión durante el periodo democrático.

---

<sup>1</sup> En relación con la profusión de casos extraños y extremos en Quiñones, véase Cordero Sánchez (2014: 111), Luque de Diego (2004: 55) y Pérez-Bustamante Mourier (2002: 155).

El acercamiento a los textos se hace desde una perspectiva interdisciplinar, incorporando a autores del marxismo, voces próximas a la Escuela de Frankfurt y textos de los estudios de género e, incluso puntualmente, del psicoanálisis freudiano. Se apoya también en los estudios centrados en la obra de Quiñones (desde el clásico de Hernández Guerrero hasta los más recientes de Cordero Sánchez, Pérez-Bustamante Mourier o Vázquez Recio, entre otros). A través de este enfoque multidisciplinario se pretende arrojar luz sobre este aspecto: la temática mortuoria, tan poco tratada entre los críticos que se han acercado a Quiñones y que sin duda merece una exploración en profundidad más allá de la que aquí se ofrece.

## 2. FRANZ SCHUBERT, UN MUERTO VIVIENTE

La publicación de *La guerra, el mar y otros excesos* colocó a Quiñones dentro de la por entonces escasa nómina de cultivadores del género fantástico en España, en las líneas borgeana y cortazariana, aunque en el relato mentado anteriormente, “Muerte de un semidiós”, Luque de Diego aprecia ya el “primer coqueteo del autor con la narrativa de índole fantástica” (2004: 55) y, en el caso que nos ocupa, la primera muerte que escapa flagrantemente al realismo. No se separará ya ese componente irreal de la narrativa de Quiñones, lo que se manifestará en forma de apariciones fantasmales en *Las mil noches de Hortensia Romero* (1979), la presencia de animales monstruosos, hombres mutantes o esculturas animadas, y que culminará en *El coro a dos voces* (1997) y en su obra póstuma<sup>2</sup>. Los difuntos que

<sup>2</sup> La obra póstuma de Quiñones no presenta esta tendencia a la crítica sociopolítica que sí está presente en los dos textos de los sesenta y setenta que se analizarán. No obstante, es innegable que mantiene la distancia con los cánones del catolicismo, pese a las reminiscencias de dicha religión atribuibles, como explica Hernández Guerrero, a la configuración social en torno a la religión (1985: 490); por ejemplo, la monja cuidadora en el “Sueño de la muerte” (*Del libro de los sueños*, 2009). En lugar del Cielo cristiano, Quiñones fantasea con la reencarnación, más propia de la religión hindú, en *Los ojos del tiempo* (2006), aunque es un tema que ya había tratado en los sesenta en el relato “Jasón Martínez” (*La guerra, el mar y otros excesos*). La reencarnación en esa novela lleva a Vázquez Recio a emparentarla con una concepción del mundo que trasciende la finitud y, por ende, es una escapatoria a la muerte (2006: 35), redundando por tanto en la afirmación freudiana de que “lo que sostiene el narcisismo es la idea de la inmortalidad” (Díaz Facio Lince & Ruiz Osorio, 2011: 164). El ya mencionado “Sueño de la muerte” ofrece al lector una alternativa al Cielo cristiano, unos inmensos pabellones llenos de calma parecidos a un apartotel atendidos por monjas, una de las cuales propicia un perturbador final. *Culpable o El ala de la sombra* (2006) es también una novela muy marcada por lo luctuoso y la muerte —se reflexiona abundantemente sobre esta última—, y el cáncer, enfermedad que el propio autor padeció y por la que finalmente falleció, es mencionado en *Los ojos del tiempo* y en el “Sueño de la mulata” (*Del libro de los sueños*), relatos en los que la

vuelven reaparecen con frecuencia, como García de Paredes en *El amor de Soledad Acosta* (1989) o el rey Mutamid en “La visita real” (*El coro a dos voces*). Interesa para el cometido de estas páginas el resucitado y a la vez moribundo Franz Schubert que protagoniza y da título a “Una salchichita para Franz”, recogido en esa primera colección de relatos fantásticos de 1966 y agrupado con otros dos bajo el sugerente y borgeano título “Tres inmortales”. El brevísimo resumen que da del relato Cordero Sánchez aporta una de las claves para la interpretación de la muerte como crítica sociopolítica en Quiñones: “En ‘Una salchichita para Franz’, un moribundo Franz Schubert, entre espectro y zombi, aparece junto a su supuesto amante Ranke en una discográfica donde casualmente preparan una edición de su *Sinfonía inacabada*” (2014: 112-113). Si se da por cierto que este relato entronca con la tradición literaria y cinematográfica del zombi, es muy fácil vincular el texto con dicha crítica desde tres perspectivas: política, económica y *queer*. No obstante, antes de penetrar en estas tres posibles lecturas es pertinente plantearse la naturaleza sobrehumana de estos dos personajes.

A primera vista, explicar la naturaleza de estos entes no parece tarea fácil. No en vano, la confusión es uno de los elementos claves que reaparece en los productos culturales fantásticos y góticos. En el caso de Franz Schubert y Ranke, Vázquez Recio, en un análisis más centrado en lo temporal, apunta indirectamente a su cualidad de viajeros del tiempo (2006: 47); algo de lo cual ciertamente tienen. Retomando a Cordero Sánchez, no acierta a concluir si se trata de espectros de apariencia corpórea o de zombis. Es posible concluir que las tres opciones tienen validez y que no son excluyentes. Sí se les puede etiquetar, con más rotundidad, como “muertos vivientes”, y concretamente a Franz como un muerto viviente a las puertas de una segunda muerte. Así se desprende de la aserción de Ranke de que están muertos (Quiñones, 1966: 233), pero también de la caracterización de los personajes que hace el narrador testigo en primera persona a lo largo del relato y de los adjetivos que les aplica: “fantasmón” (ibíd.: 229), “talante irreal” (ibíd.: 230), una

---

mujer del Nono y la mulata son respectivamente las enfermas. Las tres obras póstumas compartían carpeta y periodo de gestación en la década de los noventa —Quiñones muere en 1998—, por lo que Vázquez Recio señala adecuadamente que estas obras donde la enfermedad y la muerte están tan presentes no son sino un “un estremecedor testamento estético que estampa en sus páginas temores, esperanzas y reflexiones en torno al fin que amenaza a Quiñones, no como conjetura, sino como realidad cercana” (2006: 34). Así, desde un punto de vista psicoanalítico, la literatura se convierte para Quiñones, autor empírico, en una herramienta para gestionar el duelo anticipado de su propia muerte, para “ir inscribiendo en su vida psíquica la posibilidad tangible de la muerte” y para posibilitar “la resignificación de la historia y del tiempo que queda por vivir” (Díaz Facio Lince & Ruiz Osorio, 2011: 170-71), y, en suma, para “enfrentar el dolor por la pérdida consciente de la propia vida, de tramitar el duelo anticipado por la muerte que se anuncia” (ibíd.: 176).

voz que “parecía fuera del mundo” (ibíd.: 230), con “palidez de difunto” (ibíd.: 231) y ropajes anacrónicos, una juventud en decadencia (ibíd.: 232) y con olor a tumba (ibíd.: 234), y una apariencia “algo desenfocada o blanquecina” (ibíd.: 231) que recuerda a los aparecidos y fantasmas, pero que está en conflicto con la innegable corporalidad de los entes, de “esos dos hombres [que] parecían más en poder de la muerte que de la vida, o sea, que estaban muertos, y recordé con incredulidad, con miedo, la historia del señor Valdemar, de Poe, y otra cosa ¿de quién? leída hacía mucho, algo así como una resurrección frustrada, un trabajo torpe del buen Dios” (ibíd.: 233)<sup>3</sup>. Es precisamente esta última descripción la que ofrece la clave para incluir a los dos personajes dentro de la categoría de los muertos vivientes. Un muerto, Schubert, pues Ranke desaparece misteriosamente, que se supone reciente, pero que a juicio del policía que allí aparece lleva mucho tiempo muerto —subrayando la naturaleza de este muerto viviente que traspasa el umbral de la muerte por segunda vez.

Conviene aclarar al lector actual que no se trata de unos zombis inspirados en la literatura *pulp*, ni similares a los que en el presente abarrotan el cine, los seriales y los videojuegos, de naturaleza violenta y las más de las veces en un escenario si no distópico, sí postapocalíptico<sup>4</sup>. Es plausible pensar que el Quiñones literato y cinéfilo<sup>5</sup> estaba en contacto y sintonía con la tradición literaria de H. P. Lovecraft o de Edgar Allan Poe —mencionado en el relato y que también influye en otras de sus páginas, como las de *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania*, 1990— y de la cinematográfica del cine sobre no muertos; no solo zombis, sino también vampiros y otros monstruos: *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Weine, 1920), *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), *La caída de la casa de Usher* (Jean Epstein, 1928), etc. Cabe también la posibilidad de que por su afición al cine conociera alguna de las obras sobre zombis o muertos vivientes producidas en los años cincuenta y sesenta por directores anglosajones como Edward Cahn, Terence Fisher o Jerry Warren; incluso de que

<sup>3</sup> Ese texto desconocido sobre la resurrección frustrada remite al epígrafe con el que se abre el relato, atribuido a L. Mathaus y que no se ha podido localizar; por lo que no es descartable que se trate de un ejemplo de la técnica borgeana habitual en Quiñones de inventar citas.

<sup>4</sup> No obstante, este tipo de zombis no solo ha revitalizado el género en el presente, haciéndole ganar muchísima popularidad, sino que ha dado pie a una profusa revisión crítica del subgénero. Limitando los ejemplos a investigadores en España, los trabajos de Ferrero, Gómez Rivero, Martínez Lucena, Roas, Sánchez Trigos o Serrano Cueto dan cuenta del creciente interés en la última década.

<sup>5</sup> Es sobradamente conocido que el escritor chiclanero era cinéfilo y que no solo ejerció la crítica cinematográfica en prensa (recopilada en *Celuloide al canto y otros artículos de cine*), sino que también fundó y dirigió varios años la gaditana Muestra Cinematográfica “Alcances” (faceta estudiada en las monografías y artículos de Elena Quirós Acevedo y Javier Miranda).

por sus vínculos biográficos con Italia conociera o tal vez hubiera visto *Roma contra Roma* (Giuseppe Vari, 1964), protagonizada por un ejército de fantasmas zombificados. En todo caso, estas son conjeturas que, aunque ayudan a contextualizar, requerirían una investigación más exhaustiva. Sí merece la pena bosquejar la situación de este tipo de cine en el momento de publicación de *La guerra, el mar y otros excesos*, pues no parece casual que las primeras cintas de temática zombi en las que se rastreó un subtexto de crítica política, como las de los directores John Gilling y especialmente George A. Romero<sup>6</sup>, sean coetáneas al libro; si bien son también películas cuyos zombis se asemejan más a la actual imagen del violento cazador de vivos, a diferencia de los quiñonescos Schubert y Ranke.

Volviendo a las tres perspectivas ya mentadas, el zombi, y en general casi todas las variantes del muerto viviente, están íntimamente ligados y suelen presentar un subtexto político, como han puesto de manifiesto muchos y variados críticos. En el caso concreto de este Franz Schubert revivido, esta lectura parece posible si se hace teniendo en consideración su publicación en el contexto histórico del franquismo, si bien en una editorial argentina —¿tal vez temiendo no pasar la censura por el contenido fantástico o el subtexto subversivo?—. No obstante, no parece enteramente adecuada. Ahora bien, sí parece más claro el uso de la zombificación, y también vampirización del compositor austríaco como un subtexto del negocio con su música y, en suma, la capitalización de su obra. Todo esto debe leerse en paralelo al devenir histórico de la dictadura de Franco en la década de los sesenta, la misma en que ve la luz el libro de relatos, en la que ya se había aplicado el Plan de Estabilización (1959) y se puso en marcha el primer Plan de Desarrollo, que dio vía libre en España al mercado capitalista y, por ende, al fenómeno consumista. Por último, al vincular el relato con el fenómeno zombi es posible plantear una tercera lectura de subversión política, más concretamente desde la perspectiva de los estudios de género y la teoría *queer*, dados los lazos que tradicionalmente se han establecido entre los monstruos y seres del entorno gótico y la otredad sexual (McCallum, 2014: 71). Nuevamente, esta lectura ha de hacerse teniendo en cuenta el año de publicación, fecha en la que todavía estaban vigentes las modificaciones franquistas a la Ley de vagos y maleantes que perseguían y reprimían al colectivo homosexual, transformada en 1970 —año futuro respecto a la publicación en que casualmente también se desarrolla la trama del relato— en la Ley de peligrosidad y rehabilitación social.

<sup>6</sup> No debe extrañar la ausencia de alusiones a directores españoles. Habrá que esperar casi una década, a los años setenta, para el cultivo en España del género por Jesús Franco o Paul Naschy, entre otros.

El primer aspecto que debe ser tratado es el de la crítica política. Parece descartable la interpretación del texto según la cual Franco, ausente en el relato, manipula a la sociedad española zombificándola, como sí ocurrió en el cine alemán anterior al nazismo en el que, reelaborando a Kracauer, la sociedad era manipulada por una figura tiránica que imponía su orden, haciendo desear la tiranía sin pensar en las consecuencias (1947: 77). Por ello, siempre siguiendo a Kracauer: “*it is highly significant that during this period German imagination [...] always gravitated towards such [tyrannical] figures*” (ibíd.: 79)<sup>7</sup>, como por ejemplo Nosferatu o Caligari, en quien Kracauer aprecia una premonición de Hitler (ibíd.: 72)<sup>8</sup>. La ausencia de Franco o de alusiones que hicieran adivinar su intercesión en la zombificación de Schubert y Ranke, a la manera de los magos o hechiceros *bokor* del vudú o del científico o médico que juega con los límites entre la vida y la muerte, cancelan la posibilidad de hacer la lectura de una crítica directa a la tiranía de la dictadura franquista; no así de sus políticas económicas, como se verá en las siguientes páginas.

Con todo, estos muertos vivientes sí sirven a manera de excusa para plasmar una inquietud social y una crítica política. Al recurrir al muerto viviente, se ponen en jaque las creencias cristianas católicas que por aquel tiempo regían en España de la mano del Estado en lo que se dio en llamar nacionalcatolicismo. Además, el zombi es, como señalan Ferrero y Roas, una “versión laica” (2011: s. p.) de fantasmas, espectros y aparecidos, un paso más hacia la separación del imaginario católico. Igualmente la cita inicial atribuida a L. Mathaus plantea el trabajo imperfecto de Dios en la resurrección de Eloim; lo que hace pensar en el mismo fiasco en el caso de Schubert, negando por tanto la infalibilidad y la perfección divina. Si bien es cierto que en la obra de Quiñones se cuelan multitud de referencias religiosas —muchas dadas por la educación y el contexto sociohistórico, como ha estudiado Hernández Guerrero en *La canción del pirata* (1985: 491), pero que es extensible a otras obras quiñonescas—, no es menos cierto que en no pocas de sus obras es crítico con la institución de la Iglesia Católica (ibíd.: 482-483 y 485).

Luis Durand, narrador testigo en el relato, asegura no creer en ovnis —mencionados en el relato también— ni en extraterrestres (Quiñones, 1966: 226). Sin embargo, menciona en las primeras frases que ha creído en Dios desde hace doce años, si bien su conversión y sus motivos no son explicados y no guardan relación

<sup>7</sup> “[E]s altamente significativo que durante este periodo la imaginación alemana [...] siempre gravitara en torno a tales figuras [tiránicas]”. Todas las traducciones son del autor.

<sup>8</sup> Sobre las tensiones entre el significado político que propusieron por un lado, los guionistas Hans Janowitz y Carl Mayer, y por otro, el director, véase Kracauer, 1947: pp. 66-67.

clara con el incidente con Schubert y Ranke según se desprende de la narración. Tras explicar muy escuetamente su conversión en una única oración, añade no con poca ironía: “Si [Dios] lo hace bien o mal, no lo sé” (225), y así de este modo subraya de nuevo la posible no perfección divina. El seguimiento ciego de la fe, sin cuestionarlo, puede interpretarse como un guiño al adoctrinamiento religioso forzado al que fue sometida la población española tras el triunfo de los golpistas en la guerra civil, por tanto, impidiendo dar cabida en el discurso a cualquier otro evento sobrenatural que no tuviera procedencia divina. Los demás personajes que aparecen en el relato participan de la imposición de la fe, posiblemente también por el miedo al estigma social, y prefieren maquillar lo sucedido como un pedestre caso de enajenación: “Los testigos que me acompañaban [...] sostuvieron que, tanto el muerto como el desaparecido, no podían ser más que dos vagabundos pintorescos, vestidos con lo primero que encontraron y chiflados por la anemia y por el alcohol o la droga” (Quiñones, 1966: 227). El policía, arquetipo del *miles gloriosus* en uniforme gris, que corrobora la muerte de Schubert representa por su profesión al Estado de Franco, pues ante él es preferible negar lo acaecido, su visión se limita a la del cadáver y no a la del muerto viviente, y muestra patentemente su falta de cultura al no dar signos de reconocer el nombre del insigne compositor vienés. En suma, un ejemplo claro de crítica política, y también religiosa como se ha visto, que muy posiblemente no habría pasado el filtro de la censura franquista y que justifica en parte su publicación en Buenos Aires.

Si, como se ha visto, hay una cierta crítica política, aunque no contra Franco directamente, esta es mucho más obvia en el plano económico, pues hay un incontestable desdén en el narrador por el mundo empresarial y por el proceso de modernización, compartido por el propio autor<sup>9</sup>, pero también una crítica más implícita a la voracidad y abusos del capitalismo, precisamente a través de la zombificación

<sup>9</sup> Es fácil llegar a esta conclusión con una comparación entre lo que dicen el narrador y el autor. Luis Durand comenta en el relato: “Hoy miro de lejos, con desprecio y con lástima, todos esos embrollos encaminados, como los coches, a empeñar el dinero y la vida de la gente” (Quiñones, 1966: 227). Quiñones en su discurso de investidura como *Honoris Causa* exponía una línea de pensamiento similar al expresar su “considerable desinterés en cuanto a los vaivenes de la motorizada, masificada y aturrida ‘actualidad quemante’” (1999: 30). Pese a que no puede no ser más que mera especulación, no es descartable poner en paralelo la visión negativa del mundo de la empresa — con una e mayúscula cargada de significado y connotación en el relato — de Luis Durand, llena de agobios (Quiñones: 1966: 226) y falta de escrúpulos (ibíd.: 229), con la de un Quiñones que acabó por renunciar al trabajo en el sector privado para dedicarse por entero a la literatura. Puede ser ilustrativo también para el lector saber que aunque Quiñones no militara como tal en la causa antifranquista, sí simpatizaba con esta, pues ideológicamente estaba más próximo a la izquierda, casi a la acracia, y posteriormente al andalucismo.

de Schubert. Todo ello, ya se anticipó, cobra pleno sentido en el contexto temporal del desarrollismo franquista iniciado e implantado en los sesenta —recuérdese que aunque publicado en 1966, la trama se desarrolla en un 1970 por venir— y de las primeras oleadas de consumismo en el país.

“Una salchichita para Franz” narra la extraña aparición de Franz Schubert y su acompañante y supuesto amante, Ranke, en una casa discográfica madrileña donde en 1970 se prepara una edición de su *Sinfonía incompleta* para ser “vendida como disco-regalo de las colosales promociones de Midway’s, que acababa de añadir España a su cadena multinacional de grandes almacenes” (Quiñones, 1966: 227). Pese a la sugerencia de Luis, el narrador, de emplear compositores españoles como Albéniz, Falla, Granados o Turina<sup>10</sup>, los responsables comerciales de los grandes almacenes, que obviamente no están familiarizados con esos nombres, rechazan la idea, pues el disco-regalo había tenido éxito en otros países europeos —una pequeña y nada inocente alusión al menosprecio de las identidades locales del comercio transnacional y de la incipiente globalización como hoy se entiende—. De esta manera, la sinfonía y el propio Schubert —y lo que su nombre lleva añadido como si fuera una marca comercial— son aprovechados desde el presente diegético en un proceso de vampirización, por lo que tiene de parasitario, pero también de zombificación. La corporalización de Schubert como muerto viviente moribundo —es decir, su presencia y muerte por inanición, pues confiesan tener hambre, de ahí la salchicha que da título al relato— es la denuncia a la economía capitalista y la sociedad de consumo<sup>11</sup> que estaban en proceso de implementación en la España de la época apoyándose en compañías internacionales como los ficticios grandes almacenes Midway’s, auténticos templos laicos del consumismo. Dando por válidas las definiciones de Ferrero y Roas de que el zombi es un “ser humano que ha perdido su humanidad” y “una metáfora del ser humano corriente que ha sido infectado y manipulado” (2011: s. p.), se puede llegar a la conclusión de que Schubert se convierte en este relato en un ser infectado *post mortem* por el capitalismo; el cual le despoja de humanidad y finalmente de vida y manipula su figura y su legado no con nobles fines artísticos, sino meramente comerciales. Todo esto no hace sino acentuar la amarga ironía de que la capitalización tras su muerte ayude a generar pingües beneficios mientras que sufrió notables apuros econó-

<sup>10</sup> Parte de la reticencia de Luis a emplear la sinfonía de Schubert no solo tiene que ver con un componente, por así decir, patriótico, sino también con la “flaca comercialidad para las masas de esa obra maestra” (Quiñones, 1966: 227), lo cual pone de manifiesto la facilidad con la que el discurso capitalista impregna la lengua de quienes trabajan bajo su sistema.

<sup>11</sup> Años más tarde, en 1978, hará Romero una crítica de índole similar con su película *Zombi*.

micos en vida (Quiñones: 1966, 236). Asimismo, más allá de la zombificación del individuo por el capital, tiene lugar también la de su propia obra. Schubert, despojado de su humanidad y capitalizado su nombre, queda al mismo nivel que su obra, despojada de su aura, de la autenticidad de su aquí y ahora, en términos de Benjamin (1936: 103), al comercializarse a escala masiva por mediación de la reproducción tecnológica y que, por lo tanto, “*it extracts sameness even from what is unique*” (ibíd.: 105)<sup>12</sup>. De esta manera, Schubert trasciende su papel de zombi literario para convertirse junto con su obra en un muerto viviente manipulado por los intereses económicos y, más concretamente, comerciales.

En una tercera capa de interpretación, compatible con las dos anteriores, conviene reparar en la presencia del amante masculino de Schubert, el supuesto pintor Ranke y la alusión explícita a la todavía hoy debatida homosexualidad del músico de Austria:

Weissmann elenca y comenta la obra entera del hombre, pero sin olvidar sus rasgos personales, íntimos: su formación y el carácter afable, algo aniñado, su debatida homosexualidad y sus grandes agobios económicos, los ambientes bohemios de su corta vida y la amistad de aquel pintor tan necesitado como él, que fue su camarada inseparable —según Robert Froebe, algo o bastante más que camarada— y... sí... se llamaba así. Ranke (Quiñones, 1966: 236).

McCallum, en un acercamiento al gótico reciente, pero fácilmente extrapolable al relato quiñoní, señala como “[t]he relationship between the Gothic and the queer, in fact, is by now a well-established aspect of this very mixed literary genre” (2014: 71)<sup>13</sup>, que a su vez es un subgénero emparentado no solo con lo *queer* y la crítica feminista al Patriarcado, sino que también “*heeds capitalist norms of consumption and accumulation*” (74)<sup>14</sup>. Aunque etiquetar como gótico el relato de Quiñones sería excesivo, sí participa notoriamente del subgénero por la presencia de estos entes fantásticos y es uno de los elementos recurrentes en su obra —García Argüez lo identifica en *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania* (1999: 154)—. Además, zombis y homosexuales comparten la cualidad de ser seres “invertidos”, empleando la obsoleta terminología médica vigente en los siglos XIX y XX: si, desde dicha perspectiva, el homosexual sufre un problema de inversión en su sexualidad que lo desplaza fuera de la heteronormatividad, el zombi no es sino una inversión del

<sup>12</sup> “[E]xtrae semejanza incluso de lo que es único”.

<sup>13</sup> “La relación entre el gótico y lo *queer*, de hecho, es a día de hoy un aspecto sobradamente establecido de este género tan mixto”.

<sup>14</sup> “[P]resta atención a las normas capitalistas de consumo y acumulación”.

muerto incapaz de volver a una vida dentro de los parámetros de lo estándar; es decir, de la normatividad<sup>15</sup>. De esta manera, que los dos entes sean homosexuales y zombis los posicionaría en un espacio común: “*the liminal, the in-between, the brink*” (McCallum, 2014: 77)<sup>16</sup>; el mismo lugar al que eran condenados en la era anterior a Stonewall, situación que en España se alargará hasta los años ochenta. La mera alusión explícita al conocido como “*the love that is famous for daring not speak its name*” (Sedgwick, 1990: 67)<sup>17</sup> no deja de ser un acto de subversión y de provocación al régimen, y por tanto una crítica a las políticas de represión de las minorías durante el franquismo y, por lo tanto, un nuevo motivo para justificar que la obra fuera publicada en Argentina y no en España para así evitar la censura. Una crítica que se une a la eminentemente política, religiosa y económica para formar un subtexto subversivo que hace de “Una salchichita para Franz” una herramienta de protesta.

### 3. MIGUEL PANTALÓN, DE CANTAOR GENIAL Y TEMIBLE A ÍDOLO

Casi quince años separan la publicación de “Una salchichita para Franz” y “El testigo”. Son también dos Españas muy diferentes, la de Franco y la democrática. Los temas de crítica social recurrentes en Quiñones (el desempleo, la marginalidad, la emigración y otras consecuencias negativas del proceso de industrialización) aparecen ya sin ambages y sin temor a la censura. De ahí que “El testigo” comparta con el relato anteriormente analizado la voluntad de servir como herramienta crítica al capitalismo, que no hacía sino asentarse definitivamente con el advenimiento de la democracia, a pesar de los embates de las crisis económicas, la primera crisis del petróleo y la recesión entre 1974 y 1982, que golpearon con saña la España de la transición. Franz Schubert y Miguel Pantalón, que protagoniza “El testigo”, son personajes separados por el tiempo, por su naturaleza —uno histórico y otro ficcional—, por su tratamiento literario —uno en la esfera de lo gótico

<sup>15</sup> Para mayor detalle sobre la inversión, véase McCallum, 2014: 76-77. El final abrupto que facilita el inspector en “Una salchichita para Franz” cumpliría con una de las características que esta misma autora da para la narrativa *queer*, evitar el final convencional que permita la explicación dando paso a una conclusión difusa y anticlimática (ibíd.: 81).

<sup>16</sup> “[L]o liminar, lo intermedio, el borde”.

<sup>17</sup> “[E]l amor que es famoso por no atreverse a decir su nombre”.

y fantástico, otro enmarcado en un realismo cruel y extraordinario—<sup>18</sup>, pero cuyos parecidos son muy útiles para completar este análisis. Los dos personajes comparten vicisitudes vitales de penuria y pobreza, los dos son músicos geniales —uno compositor, otro cantaor de flamenco— y ambos serán objeto de una campaña de capitalización de su obra y figura tras su muerte. Con este relato, Quiñones repite la denuncia al mercadeo del arte de la música en el contexto del auge del capitalismo.

“El testigo” recibe su título del narrador en primera persona, un cantaor se infiere, que narra las vivencias en Cádiz de Miguel Pantalón, ficticio cantaor flamenco que acaba muriendo en el escenario de una caseta de la feria de El Puerto tras ejecutar un cante. El Pantalón —un inadaptado a su tiempo de resabios antiguos, según describe el testigo— cuadra perfectamente con cierto cliché decimonónico y romántico del artista flamenco: de economía casi mísera, algo extravagante, personalísimo, huraño, temido por su poco temple, pero a la vez admirado por unas dotes artísticas aceptables, pero que en ocasiones alcanzan puntos climáticos de genialidad, casi de éxtasis —lo que en el mundo del flamenco suele considerarse como la arcana conexión con el duende—, sin una educación reglada, pero con una enorme cultura musical flamenca. Asimismo, como los antiguos cantaores del XIX y principios del XX, escapa a que su voz sea recogida en un disco, evitando así la pérdida de aura como anteriormente se mencionó citando a Benjamin, y pasando a ser su cante y su figura más parte de la leyenda que de la historia, en la estela de cantaores como el Planeta o el Fillo. Su voz no solo nunca será recogida en disco alguno, sino que además escapa al proceso de masificación del flamenco, bien por ser destinada a las pequeñas reuniones flamencas y a la venta al por menor, por así decir, a quienes pudieran costeárselo para juergas privadas, o bien por su abierto rechazo a una audiencia de masas y no necesariamente cabal —así se infiere de su reacción violenta en el evento que habría podido llevarlo al Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922.

Retomando el aura de Benjamin, el flamenco es, de hecho, un excelente ejemplo de pérdida de aura en una manifestación artística. El proceso evolutivo

<sup>18</sup> Sí tiene ese componente fantástico el relato que García Tejera considera gemelo de este: “El baile o Aquí en el rincón del escalón de arriba” (*El coro a dos voces*), que personifica el baile en la figura de Juan Faraco —trasunto de Juan Farina—, mientras que Miguel Pantalón representaría el cante (1999: 291). El relato en que confluyen lo onírico y lo fantástico —¿quizá lo alegórico?—, sitúa en el domicilio del gaditano barrio de Santa María del bailaor, cuna de ilustres flamencos gitanos, un punto de contacto con el más allá. A través de esa sobrenatural vía de contacto, como si de una impregnación o una psicofonía se tratara, él y la familia escuchan en el patinillo y un pequeño cuarto de la vivienda las voces y ruidos de los antiguos gitanos y del cante y sobre todo del baile flamencos ancestrales (Quiñones, 1997: 779-780).

del flamenco comienza en un cante y baile pertenecientes a la esfera privada y casi al ritual y al culto —en suma, a lo sagrado— y progresivamente desde los siglos XVIII y XIX es extraído de su ámbito íntimo para ser convertido paulatinamente en producto de consumo masivo, hasta los siglos XX y XXI en los que se somete a la reproducción mecánica y al consumo para las masas (en directo y en grabación), posicionándolo dentro de las políticas económicas y de consumo (Benjamin, 1936: 106). De esta manera, el flamenco a lo largo de los últimos tres siglos sufre una paulatina pérdida de aura, de la autenticidad de su aquí y ahora. El cantaor, como el actor de cine, sabe pues que al enfrentarse al equipo de grabación se enfrenta en el fondo al consumidor, a la masa, o en palabras de Benjamin: “*While he stands before the apparatus, he knows that in the end he is confronting the masses. It is they who will control him. Those who are not visible, not present while he executes his performance, are precisely the ones who will control it*” (ibíd.: 113)<sup>19</sup>. Este es el control que ejerce el capitalismo sobre los artistas, basado en unos consumidores que están ausentes, pero que imponen su voluntad, pues es la masa quien invierte en la adquisición del arte, tornado en producto artístico. Miguel Pantalón, con su personalidad anárquica e irredenta, queda fuera de estos esquemas del mercado y la masificación. Al menos en vida. Precisamente esa personalidad y ese carácter le aproximan a la leyenda; lo que, tras vivir prácticamente en la miseria, va a generar un provechoso negocio con la capitalización de su muerte, que se materializa en un disco homenaje titulado “El Ídolo”, un ejemplo de *branding* mercadotécnico que convierte al Pantalón en marca:

Y ahora van y le dedican al Pantalón ese disco, “El Ídolo”, qué ángel tiene eso. Me figuro la fábrica de los discos en Madrí o en Barcelona con un montón de coches en la puerta. Me figuro el disco por las tiendas, el dinero, tome usted la vuelta, el disco por la radio aquí y allí, el de las letras del disco trincando cuarenta mil duros por las letras suyas y por las músicas del flamenco que inventaron los antiguos, que muchos estaban hasta pidiendo limosna por la calle. Y ahora van y forman todo eso con Miguel Pantalón... (Quiñones, 1980: 478).

La cita anterior, extraída de “El testigo”, es la esencia de esa crítica a la economía capitalista, que despojando la manifestación artística de su aura la convierte en un producto cultural masivo creado en una fábrica, parasitando a artistas que vivieron en la miseria; y en el caso concreto de Miguel Pantalón, empleando su figura remozándola en la marca “El Ídolo” para alimentar su comercialización y gene-

<sup>19</sup> “Al posicionarse frente al aparato, sabe que al fin y al cabo está confrontando a las masas. Son ellos quienes lo controlarán. Aquellos que no están visibles, ni presentes mientras ejecuta su actuación, son precisamente los que lo controlarán”.

rar beneficios. No debe extrañar este empleo del flamenco como herramienta crítica, pues en otros textos, como *Antonio Mairena: su obra, su significado* (1989), incluso ya en *El flamenco, vida y muerte* (1971), aparece esa misma denuncia explícita, alejada de la ficción por la naturaleza ensayística de la breve monografía, cargando contra la mercantilización del flamenco y subrayando la pérdida de autenticidad, de aura, de las grabaciones flamencas. Por todo ello y otras razones, concluye Cordero Sánchez que el flamenco fue en Quiñones, además de afición, una herramienta de crítica política contra la dictadura (2014: 47), pero que como se ha visto, se emplea también en el contexto democrático como arma de denuncia de los abusos de la mercantilización capitalista del arte flamenco y su comercialización no para el habitual y reducido consumidor, los cabales, sino para las masas.

#### 4. CONCLUSIONES

Al posicionar Quiñones en sus relatos a Franz Schubert y a Miguel Pantalón ante la muerte, consigue convertir su literatura en un arma de crítica sociopolítica y económica, arremetiendo muy especialmente contra la implementación de las políticas capitalistas y de consumo en España desde los años sesenta y que continuaron durante la democracia.

La aceptación de que el Franz Schubert de “Una salchichita para Franz” puede categorizarse como un muerto viviente da pie a esta lectura crítica, en la misma línea que otros casos del subgénero zombi. Ciertamente es descartable la interpretación del relato como la zombificación de la sociedad española manipulada por un Franco que actuaría como *bokor* vudú. Sin embargo, sí que propicia una crítica al nacionalcatolicismo del que se desmarca, y aprovecha para burlarse de la autoridad estatal, personificada en un policía, que queda descrito como anodino, zafio e inculto. En este relato se incluye también una no disimulada vindicación del colectivo *gay* por la trasgresión que en la España del momento suponía la mera verbalización de la homosexualidad.

Más clara es la crítica a la implementación de la ideología capitalista. Por un lado, por el desprecio del narrador al sector empresarial, y por otro, a través del Schubert zombificado y de la denuncia de la falta de escrúpulos de las grandes instituciones mercantiles globalizadas, capaces de sacar provecho a la música de Schubert, la cual queda a disposición de las masas no con una finalidad artística sino con el mero fin de acrecentar los beneficios de unos grandes almacenes. En la misma línea, Miguel Pantalón en “El testigo” vuelve a denunciar la instrumentali-

zación de los artistas con fines comerciales. Si el cantaor es ejemplo claro del flamenco genuino y cabal que se resiste a su masificación y comercialización a gran escala, la industria es capaz de capitalizar su muerte al emplear su figura para la edición de un disco homenaje del que, obviamente, se espera conseguir una buena suma de dinero. De esta manera, sinfonía y cante flamenco son despojados de su aura y ofrecidos a las masas, incorporándose así a la dinámica capitalista, gesto que la obra de Quiñones denuncia y critica con sus armas literarias.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. (1936): “The Work of Art in the Age of Its Reproducibility. Second Version”, en Walter Benjamin, Howard Eiland y Michael W. Jennings (eds.), *Selected Writings*, Cambridge y Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, vol. 3, pp. 101-133.
- CORDERO SÁNCHEZ, L. P. (2014): *Viaje literario con José Manuel Caballero Bonald y Fernando Quiñones. Oriente-Andalucía-Occidente: una ruta para reimaginar la Andalucía del Tardofranquismo a la Postransición*. Tesis doctoral, Universidad de California, Berkeley.
- DÍAZ FACIO LINCE, V. E. & RUIZ OSORIO, M. A. (2011): “La experiencia de morir. Reflexiones sobre el duelo anticipado”, *Desde el Jardín de Freud*. 11. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 163-177.
- FERRERO, Á. & ROAS, S. (2011): “El ‘zombi’ como metáfora (contra)cultural”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 32 (4). Madrid, Universidad Complutense de Madrid & EMUI Euro-Mediterranean University Institute, s. p. (13.05.2016): <http://goo.gl/B2c6CC>
- GARCÍA ARGÜEZ, M. Á. (1999): “Realismo e irrealidad en *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania*”, *Draco*. 8-9. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 147-156.
- GARCÍA TEJERA, M. C. (1999): “El flamenco y la obra de Fernando Quiñones o un recorrido de ‘ida y vuelta’”, *Draco*. 8-9. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 285-296.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. (1985): “Referencias religiosas en *La canción del pirata* de Fernando Quiñones”, *Anales de la Universidad de Cádiz*. II. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 473-491.
- KRACAUER, S. (1947): *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1974.

- LUQUE DE DIEGO, A. (2004): *Palabras mayores: Borges-Quiñones, 25 años de amistad*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz.
- MCCALLUM, E. L. (2014): “The ‘queer limits’ in the modern Gothic”, en Jerrold E. Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 71-86.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, A. S. (2002): “Tusitala (en torno a los relatos breves de Fernando Quiñones)”, en Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (ed.), *Fernando Quiñones. Crónicas del cristal y la llama*, Chiclana de la Frontera, Fundación Fernando Quiñones, pp. 137-174.
- QUIÑONES, F. et al. (1999): *Acto solemne de investidura como Doctor Honoris Causa de D. Fernando Quiñones Chozas*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- . (1980): “El testigo”, en Fernando Quiñones, *Tusitala. Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2003, pp. 467-480.
- . (1997): “El baile o Aquí en el rinconcito del escalón de arriba”, en Fernando Quiñones, *Tusitala. Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2003, pp. 767-781.
- . (1966): “Una salchichita para Franz”, en Fernando Quiñones, *Tusitala. Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2003, pp. 225-236.
- SEDGWICK, E. K. (1990): *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press.
- VÁZQUEZ RECIO, N. (2006): “Para leer *Los ojos del tiempo* y *Culpable*, dos novelas póstumas de Fernando Quiñones”, *España Contemporánea*. 19.1. Zaragoza y Columbus, Dept. de Literatura Española y Dept. of Romance Languages, pp. 33-54.

# FANNY Y ALEXANDER COMO RECURSO DIDÁCTICO PARA LA LECTURA DE SHAKESPEARE EN EL AULA

GARCÍA MANSO, ANGÉLICA

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Prof. Sustituto Dpto. de Didáctica de las CCSS, Lenguas y Literaturas, UEx

Código ORCID: 0000-0002-9068-9379

angmanso@unex.es

**Resumen:** El presente estudio recoge una propuesta didáctica para trabajar en el aula, de forma independiente pero complementaria a la programación, la lectura del célebre *Hamlet* de William Shakespeare a través del visionado de la película de Ingmar Bergman *Fanny y Alexander* —1982—, considerada una de las obras maestras de la historia del cine. Solo desde la profunda imbricación de este cineasta con el arte teatral puede comprenderse la trascendencia que adquiere el *Príncipe de Dinamarca* en la vida de los dos niños protagonistas del filme. En este orden de cosas, la interrelación literatura/cine —o viceversa— se presenta como un recurso didáctico de primera magnitud para acercar a los alumnos no solo a unos conocimientos literarios que el currículo deja al descubierto, sino también a una cultura audiovisual que cada vez cobra mayor protagonismo en el mundo que nos rodea.

**Palabras clave:** Material didáctico; lectura; historia del cine; intertextualidad; Ingmar Bergman.

**Abstract:** This study includes a teaching strategy for working in class, independently but complementary to the programming, the reading of the famous *Hamlet* by William Shakespeare through the viewing of Ingmar Bergman's film *Fanny and Alexander* —1982—, considered one of the masterpieces in History of Cinema. Only from the profound interweaving of this filmmaker with the theatrical art you can understand the significance acquired by the Prince of Denmark in the lives of the two children who have the leading role in the film. In this vein, the interdisciplinary relationship Literature/Cinema —or vice versa— is presented as a teaching resource of prime importance for bringing pupils not only a literary knowledge which the curriculum does not provide, but also a media culture that has an increasing role in the world around us.

**Key-words:** Teaching materials; reading; History of Cinema; intertextuality; Ingmar Bergman.

## 1. LA INTERRELACIÓN LITERATURA/CINE COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA

Las sucesivas reformas educativas a las que ha sido sometido el currículo de Educación Secundaria y Bachillerato en nuestro país han ido relegando la Literatura Universal hasta dejarla reducida en la actualidad a una mera asignatura residual. De hecho, a sus contenidos —otora indispensables— solamente pueden acceder

aquellos contados alumnos que eligen esta asignatura como optativa en primero de Bachillerato. En ocasiones, las Lenguas Extranjeras suponen una pequeña ayuda cuando el libro de texto y el cuadernillo de actividades se ven complementados con la lectura de alguna obra en versión original, si bien estas no siempre se corresponden con los autores más representativos de los idiomas estudiados, o bien se opta por adaptaciones *sui generis* de las mismas.

Sin lugar a dudas, de este panorama se deriva un sistema educativo deficiente en lo que a la formación filológica del alumnado se refiere. De ahí nace la necesidad imperiosa por parte de los docentes de diseñar recursos y propuestas didácticas que permitan subsanar esta notable laguna curricular. Y es que el propósito último que se persigue consiste en que todos los estudiantes en su conjunto —al margen del itinerario por el que hayan optado— concluyan la enseñanza preuniversitaria con el mayor y mejor nivel cultural posible, algo a todas luces inviable si no se les ha brindado la oportunidad de acceder, como mínimo, a sumarias nociones sobre los grandes nombres y obras que conforman la literatura universal.

Desde esta perspectiva, la relación interdisciplinar o hiperdiscursiva (Millán, 2008, 157) literatura/cine ha irrumpido como una herramienta didáctica polivalente, al menos en un doble sentido: por una parte, proporcionar a los adolescentes unos conocimientos literarios que el currículo no contempla; por otra, iniciarlos en la praxis de un análisis audiovisual cada vez más omnipresente y demandado, el cual, hasta la fecha, también parece reservado —y, además, de forma opcional— a aquellos que decidan cursar el denominado Bachillerato Artístico.

Dicha interrelación supone, asimismo, una fértil imbricación entre los docentes de Literatura y los de Historia del Arte —estos últimos asumen en su programación unidades dedicadas al séptimo arte—, al tiempo que favorece el innovador aprendizaje basado en proyectos.

El propósito que guía las presentes reflexiones es el de trazar una estrategia didáctica para facilitar y potenciar la lectura de los grandes clásicos de la literatura universal en el aula de enseñanza obligatoria. En el caso que nos atañe, la propuesta se concretiza en la aproximación a William Shakespeare y su célebre tragedia *Hamlet* a través de la película *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982), dirigida por el sueco Ingmar Bergman y considerada una de las obras maestras de la historia del cine. La elección de Bergman no es en absoluto arbitraria, no solo por la profunda interconexión que existe entre los avatares del *Príncipe de Dinamarca* y la historia de los niños protagonistas del filme —centro de gravedad de nuestro estudio—, sino también por la íntima imbricación que tiene el arte teatral en la biografía y la producción del prestigioso cineasta. Precisamente a este aspecto

aparecen consagrados los siguientes epígrafes, no sin antes repasar de forma somera la trascendencia del dramaturgo inglés en el séptimo arte y, en especial, los tratamientos fílmicos de *Hamlet* en el cine nórdico.

## 2. SHAKESPEARE Y HAMLET EN EL CINE ESCANDINAVO

William Shakespeare es el autor clásico cuyas obras han merecido, sin lugar a dudas, la mayor cantidad de adaptaciones a la gran pantalla. Su literatura se convirtió en fuente de inspiración para el cine desde los albores de este arte, y así, en el año 1899 los británicos Walter Pfeffer Dando y William K. L. Dickson rodaban la primera película basada en un texto del célebre dramaturgo, la titulada *King John*<sup>1</sup>. Entre las múltiples versiones fílmicas que, a lo largo de la historia del cine, se han llevado a cabo a partir de las piezas teatrales de Shakespeare destacan las firmadas por algunos de los directores más reconocidos de todos los tiempos: *La fiera recilla domada* (*The Taming of the Shrew*, 1908), de David Wark Griffith; *Romeo und Julia im Schnee* (1920), de Ernst Lubitsch; *Romeo and Juliet* (1936), de George Cukor; Laurence Olivier y sus adaptaciones *Henry V* (1944), *Hamlet* (1948)<sup>2</sup>, *Richard III* (1956) y *Otello* (1965); *Macbeth* (1948), *The Tragedy of Othello: The Moor of Venice* (1952) y *Campanadas a medianoche* (*Falstaff*, 1965), la tríada dirigida por Orson Welles; *Julius Caesar* (1953), de Joseph L. Mankiewicz; *Trono de sangre* (*Kumonosu jô*, 1957)<sup>3</sup> y *Ran* (1985)<sup>4</sup>, ambas de Akira Kurosawa; *Macbeth* (1971), de Roman Polanski; *Ophélie* (1962), del integrante de la *Nouvelle Vague* Claude Chabrol; *La comedia sexual de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982), de Woody Allen, hasta llegar a las adaptaciones *Mucho ruido y pocas nueces* (*Much Ado About Nothing*, 1993) y *Trabajos de amor perdidos* (*Love's Labour's Lost*, 2000), de Kenneth Branagh.

<sup>1</sup> A partir del drama histórico *The Life and Death of King John*, compuesta a mediados de la década de 1590.

<sup>2</sup> Merecedora de cinco premios Óscar de la Academia de Hollywood.

<sup>3</sup> Ambientada en el Japón medieval, relata la conspiración del samurái Washizu, incitado por su esposa y por las profecías de una bruja, para asesinar a su señor Tsuzuki.

<sup>4</sup> El Japón del siglo XVI sirve de marco a la caída de Hidetora Ichimonji (Tatsuya Nakadai), un señor de la guerra de la Era Sengoku que decide abdicar en favor de sus tres hijos. Tras llevar a cabo esta decisión, su reino se desintegra debido a las luchas de poder entre su prole.

En lo que se refiere de forma concreta al ámbito escandinavo, también sus cineastas se sintieron desde muy pronto atraídos por la producción literaria de William Shakespeare, en especial y lógicamente por el personaje del príncipe Hamlet de Dinamarca. Así, en 1910 el danés August Blom rodaba una insólita versión de *Hamlet*, ambientada en el auténtico castillo de Kronborg en Elsinore, escenario en el que se desarrolla la tragedia shakespeariana<sup>5</sup>. Dos años más tarde, Blom realizaba una nueva incursión en el universo del dramaturgo inglés, esta vez con una adaptación fílmica de *Otelo* (*For Åbent Tappe*, 1912). Por su parte, Svend Gade y Heinz Schall dirigían en 1920 un *Hamlet* con la curiosa particularidad de que el príncipe protagonista estaba interpretado por la célebre diva del cine mudo Asta Nielsen, esposa de Gade. Varias décadas más tarde, Ingmar Bergman adaptaba en *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens Leende*, 1955) la comedia cuyo título evoca por paronomasia<sup>6</sup>. Ya en el cine contemporáneo, el finlandés Aki Kaurismäki actualiza la trama de *Hamlet* trasladándola a una empresa familiar en *Hamlet vuelve a los negocios* (*Hamlet liikemaailmassa*, 1987), en tanto que el dinamarqués Gabriel Axel relata la leyenda de Amleth, el personaje que inspiró el Hamlet literario, en su filme *La verdadera historia de Hamlet, príncipe de Jutlandia* (*Prince of Jutland*, 1994)<sup>7</sup>. A esta nómina habría que añadir el largometraje *Fanny y Alexander*, que, a nuestro juicio y según se pretende argumentar en estas páginas, constituye una particular reelaboración de la célebre pieza de Shakespeare por parte de Bergman.

### 3. INGMAR BERGMAN, DEL TEATRO AL CINE

A pesar de que Ingmar Bergman es universalmente conocido por su aportación al séptimo arte, durante toda su vida desarrolló una intensa carrera como autor y director dramático. Su pasión por estas dos artes queda bien reflejada en su célebre frase: “El teatro es mi mujer fiel mientras que el cine es mi costosa amante” (Koskinen, 1997: 99).

<sup>5</sup> No obstante, la primera versión fílmica de esta tragedia es la dirigida y protagonizada por Georges Méliès en 1907.

<sup>6</sup> En la ya citada *La comedia sexual de una noche de verano* Woody Allen lleva a cabo una particular versión de esta cinta de su admirado Bergman, con quien nunca ha ocultado sus débitos.

<sup>7</sup> De hecho, la película reconstruye las crónicas del historiador medieval danés Saxo Grammaticus a propósito de este príncipe, recogidas en su obra *Gesta Danorum*.

Bergman debutó en la dirección teatral en 1938, cuando aún cursaba sus estudios universitarios en el Centro Mäster Olof de Estocolmo. Durante siete años se dedica de manera exclusiva a los escenarios, hasta que en 1945, y tras el éxito internacional cosechado con el guión de la película *Tortura* (*Hets*, 1944), dirigida por Alf Sjöberg<sup>8</sup>, la productora Svenska Filmindustri le ofrece estrenarse en la dirección fílmica: así, a partir de esta fecha Bergman alternará la actividad teatral y la cinematográfica. Esta última irá ganando terreno y, progresivamente, el teatro pasa a un segundo plano. En 1966, desencantado ante los intereses políticos y económicos del espectáculo dramático, decide dedicar todo su esfuerzo al cine. A pesar de ello, continuará haciendo teatro de forma puntual hasta su retirada definitiva de los escenarios en 2003.

A lo largo de más de dos décadas, Bergman desempeñó diversos cargos: director del Teatro Municipal de Hålsingborg (1944-1946); director adjunto del Teatro Municipal de Göteborg (1946-1950); director del Teatro Municipal de Malmö (1952-1959), y finalmente, director del Teatro Real de Estocolmo (1959-1966).

Entre las decenas de obras por él dirigidas sobresalen, por su recurrencia, las piezas teatrales de cuatro autores, dos de ellos nórdicos: August Strindberg<sup>9</sup>, Henrik Ibsen<sup>10</sup>, Jean-Baptiste Molière<sup>11</sup> y William Shakespeare. De este último llevó a escena varias versiones de *Hamlet*<sup>12</sup> y de *Macbeth*<sup>13</sup>, así como *El mercader de Venecia*, *El sueño de una noche de verano*, *Día de reyes*, *El rey Lear* y *Cuento de invierno*.

Por último, en lo que se refiere a su faceta de autor teatral, Ingmar Bergman ha escrito aproximadamente treinta piezas, de las que solamente ha publicado sie-

---

<sup>8</sup> Por aquellos entonces, Bergman intentaba aplicar a sus montajes los postulados de Alf Sjöberg y de Olof Molander, los mejores directores de escena de la Suecia del momento y pioneros de la tradición strindbergiana en el país nórdico.

<sup>9</sup> De su compatriota pone en cartel hasta doce: *El viaje de Pedro el Afortunado*, *El guante negro*, *El cisne blanco*, *El pelícano*, *El padre*, *La sonata de los espectros*, *La corona de la casada*, *Enrique XIV*, *El sueño*, *Camino de Damasco*, *La danza de la muerte* y *La señorita Julia*.

<sup>10</sup> A siete ascienden las del noruego Ibsen: *Peer Gynt*, *Hedda Gabler*, *El pato salvaje*, *Casa de muñecas*, *John Gabriel Borkman*, *Los espectros* y *Fantasmas*.

<sup>11</sup> Bergman ha montado para teatro sus comedias *Don Juan*, *El Misántropo*, *Escuela de mujeres* y *Tartufo*.

<sup>12</sup> La última, de 1986, presenta a un príncipe de estética *punk* y enamorado de Horacio antes que de Ofelia.

<sup>13</sup> La de 1940 estaba concebida como un drama antinazi en el que el propio Bergman interpretaba el papel del rey escocés Duncan.

te y el resto permanecen inéditas, aunque varias se han transformado en guiones de sus películas<sup>14</sup>.

#### 4. EL PLANTEAMIENTO INTERTEXTUAL DE BERGMAN

Siendo tan íntima como es la relación del cineasta sueco con el arte dramático, resulta inevitable que su creación fílmica se halle plagada de intertextos teatrales, algunos de los cuales pasamos a enumerar a continuación:

- a) El tratamiento de los personajes cual marionetas que se percibe en el tríplico formado por *Una lección de amor*, *Sueños de mujeres* y *Sonrisas de una noche de verano* revelan el aprendizaje del cineasta en las comedias frívolas y sarcásticas de su compatriota Hjalmar Bergman.
- b) Gran conocedor de la obra de August Strindberg —se graduó en Letras e Historia del Arte por la Universidad de Estocolmo con una tesis de licenciatura sobre este dramaturgo sueco—, su filme *El séptimo sello* (1956) guarda notables semejanzas tanto con *La saga de los Folkungar* como con *El camino de Damasco*. Por su parte, la confluencia pasado—presente y la trascendencia que lo onírico adquiere en *Fresas salvajes* (García-Manso, 2005: 254-257) remiten a la pieza *El sueño*. Asimismo, los llamados “filmes de cámara” de Bergman —la trilogía *Como en un espejo*, *Los comulgantes* y *El silencio*, además de *Persona*, *El rito* y *Gritos y susurros*— están directamente influidos por la teoría del “teatro íntimo” de Strindberg.
- c) El contraste entre fe y superstición introducido en la Edad Media, en la que se ambientan *El séptimo sello* y *El manantial de la doncella*, guarda reminiscencias de la producción literaria del también sueco Pär Lagerkvist.
- d) Las cuestiones existencialistas que amenazan con desequilibrar la mente humana así como la consideración del papel desempeñado por la mujer en la sociedad, temas que recorren toda la filmografía de Bergman, están directamente heredados del noruego Henrik Ibsen.

<sup>14</sup> Por ejemplo, *Pintura sobre tabla* (1954), pieza que constituye un esbozo de su posterior filme *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957).

- e) Especial admiración siente Bergman por William Shakespeare, como bien demuestra la transposición que de la comedia del dramaturgo inglés *El sueño de una noche de verano* (1594) lleva a cabo el cineasta en su película *Sonrisas de una noche de verano*. Por citar un ejemplo significativo, los versos de Teseo “Así es abatido el muro que separa a los dos vecinos” (Acto V, Escena I, 206-207) son reelaborados por el director sueco en la escena en la que al oprimir Henrik por descuido el botón que pone en funcionamiento un mecanismo secreto, se abre el muro de separación del dormitorio contiguo, y la cama en la que reposa su amada Anne avanza lentamente hacia la habitación del enamorado joven.
- f) El terror impuesto en Alemania por los nazis que recrea *El huevo de la serpiente* (1976) suscita el recuerdo del teatro de la crueldad creado por Antonin Artaud.
- g) En la producción fílmica de Ingmar Bergman también pueden descubrirse interesantes paralelismos con el francés Molière: a través del recurso a la farsa —caso de *Sonrisas de una noche de verano*—, a la caricaturización o ridiculización de los personajes —como la de Don Juan en *El ojo del diablo* (1960), que fracasa en su intento de seducir a la doncella Britt-Marie y queda como un incompetente cuando regresa al infierno para rendir cuentas a Satanás— y al acalorado diálogo entre los mismos en los momentos de tensión amorosa —así, la riña que estalla entre una joven modelo y el estudiante que la pretende en *Sueños de mujeres* se inspira en la comedia molieriana *El despecho amoroso*—.
- h) Asimismo, en el cine del realizador sueco se perciben los influjos de Jean Anouil —por ejemplo, el carácter tragicómico del ya citado tríptico de 1954-1955—, Georges Feyder —las situaciones vodevilesas que representan, por ejemplo, la estancia de la pareja desavenida en el ascensor averiado de *Mujeres que esperan* (1952), o el juego de encuentros y desencuentros del matrimonio protagonista de *Una lección de amor* en el compartimento del tren que los lleva hacia Copenhague—, Pierre de Beaumarchais —diálogos hirientes e incisivos— y Pierre de Marivaux —los juegos de máscaras y sonrisas, que alcanzan su aplicación más lograda en *Sonrisas de una noche de verano*.
- i) En el filme *Pasión* —1969—, Ingmar Bergman fusiona la “técnica del distanciamiento” brechtiano y los *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello cuando la acción fílmica es interrumpida para que los actores que encarnan a los personajes opinen sobre ellos.

- j) Finalmente, cabe hacer mención a la proximidad temática entre las *Tres hermanas* de Anton Chéjov y *Gritos y susurros* (1972), el paralelismo de *¿Quién teme a Virginia Wolf?* de Edward Albee y *Secretos de matrimonio* (1972), y, *grosso modo*, el tema de las difíciles relaciones humanas que la filmografía bergmaniana hereda de dramaturgos estadounidenses como Eugene O'Neill y Tennessee Williams.

El cine de Bergman representa, según se puede comprobar, uno de los más logrados ejemplos de la interrelación artística entre cine y teatro (Zubiaur Carreño, 2004: 163-202). Seguidamente procedemos a analizar un aspecto hasta ahora no abordado en los estudios sobre este realizador nórdico: nos referimos a las implicaciones didácticas que posee el intertexto de *Hamlet*, la célebre tragedia de William Shakespeare, en el largometraje *Fanny y Alexander*.

## 5. *HAMLET* EN EL AULA A TRAVÉS DE *FANNY Y ALEXANDER*

Como el propio Bergman declaró en una ocasión, *Fanny y Alexander* constituye su testamento artístico. Y, ciertamente, en esta película de 1982 el cineasta recopila los temas, arquetipos, obsesiones y claves estéticas que había venido aplicando a su universo fílmico durante casi cuarenta años. Desde su estreno, *Fanny y Alexander* encandiló tanto al público como a la crítica, y se hizo merecedora de numerosos y notorios galardones.

La presencia de *Hamlet* en este largometraje de Ingmar Bergman es algo más que obvio, sobre todo desde el punto de vista explícito, toda vez que la compañía teatral protagonista ensaya esta pieza del dramaturgo inglés. Sin embargo, no se ha analizado en profundidad su perspectiva implícita, que convierte a *Fanny y Alexander* en un excelente recurso educativo para introducir la lectura de Shakespeare en el aula de enseñanza obligatoria.

El hecho de que esta película relate la historia de dos niños supone en sí una *captatio benevolentiae* del público juvenil —cabe señalar que está clasificada como “apta para todos los públicos”—, aparte de que estéticamente resulta encantadora —no en vano recibió el Óscar de la Academia a la Mejor Fotografía—. A pesar de ser larga<sup>15</sup>, la duración no aparece como inconveniente, pues puede proyectarse en distintas sesiones no consecutivas —aprovechando la hora semanal

<sup>15</sup> De hecho, el filme constituye un compendio de una serie televisiva de trescientos doce minutos.

que Lengua y Literatura suele dedicar específicamente a lectura — o en momentos especialmente propicios para actividades de este tipo — final de una evaluación, semana cultural del centro, etcétera.

El análisis detallado que se propone a continuación constituye una guía de lectura/visionado que permite trabajar *Hamlet* en clase de forma transversal a partir de la importancia que cobra su presencia en *Fanny y Alexander*, en un amplio abanico de posibilidades: complementando la lectura íntegra de la tragedia — algo que, desafortunadamente, en el sistema actual parece reservado a los estudios universitarios de Filología Inglesa —, acompañando los comentarios de texto — en Bachillerato, dentro de la asignatura Literatura Universal — o como mera introducción al tema para alumnos de niveles inferiores — ESO e, inclusive, niños de 6º de EP.

La trama que desarrolla la cinta es, en líneas generales, la siguiente: se celebra la Navidad de 1907 en casa de la familia Ekdahl. Allí se reúnen la matriarca, Helena, sus tres hijos — Oscar, Gustaf Adolf y Carl —, sus nueras y sus nietos. Fanny y Alexander, los niños protagonistas, son hijos de Oscar y de su esposa Emilie. Poco tiempo después, este cae gravemente enfermo y muere. El sepelio es oficiado por el obispo de la ciudad, Edvard Vergérus, que ofrece consuelo a la joven viuda y acabará proponiéndole matrimonio. Una vez casados, Emilie y los niños se trasladan a vivir a la sombría casa del obispo, donde se lleva una vida ascética y sometida a la severa doctrina que Vergérus impone. En este contexto inhóspito, Alexander desarrolla una creciente animadversión hacia su padrastro y se rebela repetidamente contra él, algo a lo que el obispo responde con crueles castigos. Un día de verano, Emilie — que espera un hijo de Edvard — acude a visitar a Helena con el propósito de confesarle el calvario que están viviendo ella y sus hijos, así como la imposibilidad de divorciarse de su actual marido, quien ante tal hipótesis la ha amenazado con arrebatarse la custodia de los pequeños. Helena pide ayuda a su compañero sentimental, el anticuario judío Isak Jacobi, para que acuda a rescatar a sus nietos. Vergérus reacciona con represalias contra su esposa; la cual, en un alarde de valentía, le suministra un potente somnífero y aprovecha para escapar de la prisión que se ha convertido para ella el palacio episcopal. Accidentalmente se desencadena un incendio y el obispo, profundamente dormido, muere abrasado. Todos juntos de nuevo, los Ekdahl festejan el bautizo de dos nuevos miembros de la familia: Aurora, la nueva hermanita de Alexander y Fanny, y Victoria Helena, hija de su tío Gustaf Adolf y de la niñera Maj.

Sin duda alguna, *Fanny y Alexander* es un filme en el que el teatro adquiere una importancia fundamental a juzgar por los siguientes datos:

- Oscar es actor y director del teatro propiedad de la familia Ekdahl. Su mujer, Emilie, es una reputada actriz, al igual que lo fuera la abuela Helena en su juventud.
- En los primeros minutos del metraje tiene lugar la representación de un Auto de Navidad —tengamos en cuenta que la acción fílmica arranca en la festividad de Nochebuena—. Una vez finalizada la actuación, Oscar comparte un brindis con la compañía que dirige, y pronuncia un breve pero emotivo discurso que gira en torno a la importancia que ocupa el teatro en la percepción de la realidad y en el que manifiesta la gran pasión que siente por este arte.
- El apellido del clan, Ekdahl, procede directamente de los personajes de la obra de Ibsen *El pato salvaje*.
- La espléndida decoración e iluminación de la casa de Helena asume un cierto carácter teatral, y, de hecho, los densos cortinajes granate constituyen una reminiscencia del escenario teatral.
- En el epílogo de la cinta, Emilie regala a suegra un ejemplar de la recién publicada obra *El sueño*, de August Strindberg. El filme concluye con Alexander apoyado en el regazo de la abuela Helena mientras esta le lee la nota introductoria de la pieza: “Todo puede ser. Todo es posible e inusitado. El tiempo y el espacio no existen. Sobre una débil trama de realidades, la imaginación teje y modela nuevas formas” (Bergman, 1982: [02:58:21]).

Pero la relación entre cine y teatro que Ingmar Bergman establece en esta película va mucho más allá de los elementos hasta aquí enumerados. Y es que *Fanny* y *Alexander* constituye una transposición fílmica de *Hamlet*.

La tragedia de William Shakespeare aparece citada explícitamente en dos ocasiones a lo largo del metraje. Por una parte, y según se ha apuntado ya, cuando Oscar sufre un infarto mientras ensaya su nuevo papel teatral como príncipe de Dinamarca; por otra, en la escena en la que, ante los primeros síntomas de malquerencia de Alexander hacia su padrastro, Emilie le dice textualmente: “No hagas de Hamlet, hijo mío. Yo no soy la reina Gertrudis, ni tu padrastro es el rey de Dinamarca. Y esto no es el castillo de Elsinor, aunque te resulte tenebroso” (Bergman, 1982: [01:38:57]).

Pues bien, aunque las dos referencias explícitas anteriormente señaladas no existieran en el filme, resulta innegable el hecho de que Alexander constituye un trasunto del personaje de Hamlet. El niño, que no acepta que una muerte inespe-

rada y prematura le haya arrebatado a su querido padre, tendrá que hacer frente a otro trago amargo: el de que su madre contraiga matrimonio con el obispo Vergé-rus, un hombre que se presenta como usurpador de la antigua felicidad familiar, así como de la dulce infancia de su hermana Fanny y la suya propia. Desde entonces, la vida del pequeño Alexander adquiere una dimensión shakespeariana que Bergman pone de manifiesto a través de dos aspectos básicos:

- a) En primer lugar, hasta cuatro son las veces que el fantasma de Oscar Ekdahl, cual difunto rey Hamlet, se le aparece a Alexander: la primera vez, tanto él como Fanny contemplan a su difunto padre tocando el piano pocas horas después del funeral; el niño volverá a verlo, cruzando una estancia contigua, el día que su madre les anuncia que va a contraer matrimonio con el obispo; Alexander percibe de nuevo la presencia del espíritu de su padre mientras se celebran los esponsales entre Emilie y Edvard; será solamente en su cuarta y última aparición cuando el fantasma de Oscar le hable a su hijo, manifestándole que no puede dejarlos abandonados en tan pésimas circunstancias.

El espectro de Oscar aparece también ante la abuela Helena, a la que comunica su tristeza por el sufrimiento al que se ven abocados sus hijos (González Hortigüela, 2008: 123-140). Este detalle representa un paralelismo con respecto a la pieza de Shakespeare, en la que no es solo Hamlet quien entra en contacto con el fantasma del difunto monarca, sino también otros personajes como Horacio y los centinelas Bernardo y Marcelo, que son los que advierten al príncipe de tan extraño suceso.

- b) En su asunción del personaje de Hamlet, Alexander necesita aplicar el carácter criminal del rey Claudio a su malvado padrastro. Y dado que el espíritu de su verdadero padre no le puede revelar que haya sido asesinado por el obispo —pues, en efecto, ha muerto de una enfermedad cardíaca—, el protagonista comienza a rastrear y deducir cosas del pasado de este.

Del dormitorio que se les asigna a su hermana y a él en el palacio episcopal, dos elementos llaman poderosamente su atención al tiempo que intrigan al espectador: de un lado, la casita de muñecas perteneciente a unas niñas que, al parecer, habitaron allí antes de ellos; de otro, el hecho de que la ventana —que tiene rejas— no se pueda abrir.

Una noche, aprovechando el relato fantasmagórico de la sirvienta Justina, Alexander se atreve a contar que se le han aparecido las difuntas

mujer e hijas de Edvard Vergérus, las cuales le han descubierto las trágicas circunstancias de su muerte. El obispo las tuvo encerradas en aquella habitación durante cinco días y cinco noches, sin comida y sin agua. Desesperadas, decidieron escapar; hicieron una cuerda con las sábanas para deslizarse por la ventana hasta la lengua de tierra que entra en el río. Desgraciadamente, cayeron al agua y las tres murieron ahogadas.

A pesar de lo rocambolesco de la historia, no puede afirmarse taxativamente que se trate de una invención del niño: si tanto él como su abuela Helena tienen contacto con el espíritu de Oscar, ¿por qué no habría de ser cierto que Alexander ha visto a la fallecida familia del obispo, a pesar de que los fotogramas no registren tal encuentro? Y es que con este recurso narrativo, Bergman, aun sin romper la ambigüedad, quiere subrayar e incluso confirmar la sospecha que en ningún momento abandona al receptor de que el padrastro de Fanny y Alexander es realmente un personaje oscuro, pérfido, sádico, sobre el que probablemente pesan los asesinatos de su anterior esposa e hijas. Así pues, al igual que sucede en *Hamlet*, son los fantasmas quienes revelan a los respectivos protagonistas la condición homicida del usurpador, el del trono de Dinamarca en el caso de la tragedia de Shakespeare, y el de la estabilidad familiar de Emilie Ekdahl y sus dos hijos en el de la película del cineasta sueco.

Y como en el texto teatral, cabe al personaje central materializar la venganza contra el vil padrastro: así, si es el propio Hamlet quien acaba matando con una espada envenenada al rey Claudio, el obispo fallece, abrasado por el fuego que la inválida tía Elsa desencadena en su casa, después de que su muerte haya sido invocada por Alexander e Ismael, el inquietante sobrino del judío Jakobi.

## 6. SÍNTESIS DIDÁCTICA DEL RECURSO

William Shakespeare es uno de los autores que el alumno de tercer ciclo de EP reconoce, aunque sea de una manera elemental, como destacado. Ello se debe a varios factores: por ser representativo de la literatura inglesa, por ser coetáneo de Cervantes, por aparecer citado cotidianamente en numerosos lugares y manifestaciones —sin ir más lejos, el tan traído y llevado “ser o no ser”— y un largo etcétera que incluye también la identificación de Hamlet con la idea de venganza.

Sinopsis, extractos, pasajes, antologías, versiones reducidas e, incluso, la serie de libros de Elisabetta Dami con las aventuras del ratón Gerónimo Stilton,

constituyen herramientas conocidas y manejadas para el acceso a la noción de Literatura Universal en el contexto escolar, sobre todo en lo relativo a aquellas literaturas más próximas por tradición o vinculadas a la introducción de segundas y terceras lenguas extranjeras en el sistema educativo.

Sin embargo, tales herramientas se tornan a todas luces insuficientes en etapas superiores, en las que los contenidos de Literatura Universal han quedado relegados hasta extremos inauditos. Tanto es así que, en lo que se refiere de forma concreta a Shakespeare, su figura y su obra tan solo aparecen mencionadas de pasada en el tema que al teatro renacentista y barroco dedican los manuales de Literatura Universal en Bachillerato, alguno de los cuales tiene a bien incluir un comentario de texto guiado sobre un fragmento de *Hamlet* en el cuadernillo de práctica que complementa el libro de texto —insistimos en el carácter optativo de esta asignatura, para mayor escarnio.

Así pues, ante semejante panorama, el docente de letras tiene que poner a prueba toda su resiliencia y reinventarse, en el sentido de crear instrumentos didácticos innovadores que permitan subsanar esta deficiencia curricular que tan acusadas consecuencias tiene en la formación académica del alumnado.

En este orden de cosas, la relación interdisciplinar literatura/cine aparece como un excelente recurso pedagógico (Amar Rodríguez, 2003). Así sucede con la propuesta *Hamlet/Fanny y Alexander* que se ha establecido y analizado a lo largo de las presentes páginas con la finalidad de facilitar y potenciar la lectura de Shakespeare en el aula de Secundaria y Bachillerato, al tiempo que permite iniciar al estudiante en los grandes nombres de la historia del cine, como es el caso del sueco Ingmar Bergman. La historia de los niños Fanny y Alexander consigue atrapar a los alumnos<sup>16</sup>, que de repente se ven trasladados a un siglo atrás en el tiempo, en un entorno de interminables días estivales y largas noches de invierno en el Norte de Europa, donde los desencuentros de los protagonistas con el nuevo marido de su madre parecen sacados de los cuentos sobre madrastras de los Hermanos Grimm.

Quizá por ser Dinamarca el lugar donde transcurre la acción de *Hamlet*, una de las tragedias cumbre de la Literatura Universal, la tradición escandinava ha demostrado siempre una especial inclinación hacia Shakespeare. Ingmar Bergman, figura insigne de la cultura nórdica contemporánea, así lo ha dejado patente a lo largo de toda su obra, tanto teatral como cinematográfica.

---

<sup>16</sup> Subrayemos que el criterio inapelable para la selección de las películas proyectadas en clase debe ser siempre el de tratarse de filmes de reconocido prestigio, de clásicos del séptimo arte.

Por ello, en un testamento artístico como es el filme *Fanny y Alexander*, en el que el cineasta condensa recuerdos, esperanzas, frustraciones, filias y fobias de toda una vida (Zubiaur Carreño, 2008: 125-136), no podía faltar el reflejo de su gran pasión hacia el teatro y, en concreto, hacia los textos de William Shakespeare. Y es que el pequeño Alexander representa ante todo el retorno de Bergman a su propia infancia, a aquel teatro de marionetas con el que siendo solo un niño comprendió que vida y representación eran sinónimos o, en palabras de Calderón, que “toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son”.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- AMAR RODRÍGUEZ, V. (2003): *Comprender y disfrutar el cine. La gran pantalla como recurso educativo*, Huelva, Grupo Comunicar Ediciones.
- GARCÍA-MANSO, A. (2005): *Fresas salvajes (Smultröstället, 1957)*: un “viaje inverso” de Ingmar Bergman a través de la tradición fílmica nórdica, *Norba-Arte* 25, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, pp. 247-267.
- GONZÁLEZ HORTIGÜELA, T. (2008): “Certeza y delirio en *Fanny y Alexander*, de Ingmar Bergman”, *Trama y Fondo: revista de cultura* 24, Madrid, Asociación Cultural Trama y Fondo, pp. 123-140.
- KOSKINEN, M. (1997): ‘Everything Represents, Nothing Is’: Some Relations between Ingmar Bergman’s Films and Theater Productions, Lagerroth U.-B., Lund, H. & Hedling, E. (edd.): *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam/Atlanta: Rodops, pp. 99-107.
- MARÍN-CALDERÓN, N. (2014): “Implementación de la estrategia didáctica del desarrollo del pensamiento crítico—reflexivo en el análisis literario de *Hamlet* de Shakespeare”, *Revista Educación de la Universidad de Costa Rica* 38, San José de Costa Rica, Universidad, pp. 51-62.
- MILLÁN BARROSO, P. J. (2008): “Relato cinematográfico y estética pictórica. Hipertexto, hiperdiscurso y metadiscurso en *Goya en Burdeos*”, *Liño. Revista Anual de Historia del Arte* 14, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 155-163.
- ZUBIAUR CARREÑO, F. J. (2004): *Ingmar Bergman: Fuentes creadoras del cineasta sueco*, Navarra, Eunsa (Ediciones Internacionales Universitarias).
- . (2008): *Fanny y Alexander*, compendio del Bergman clásico, Teruel, P. J. y Á. Cano Gómez (Coords.): *Ingmar Bergman, buscador de perlas: cine y filosofía en la obra de un maestro del siglo XX*, Murcia, Morphos, pp. 125-136.

# EL FUNDAMENTO “TRANS” PARA LA DIDÁCTICA TRANSMODERNA

JASSO AYALA, JESSICA

TECNOLÓGICO DE MONTERREY, CAMPUS EUGENIO GARZA SADA (MONTERREY, MÉXICO)

Profesora de Cátedra

Código ORCID: 0000-0002-2313-7523

jessicajasso@itesm.mx

**Resumen:** Este trabajo representa una reflexión ante la actualidad educativa de inicios del siglo XXI y se basa en las complejas significaciones del prefijo “trans” para puntualizar algunas concepciones tanto educativas como disciplinarias que se definen bajo esta mirada. Partiendo de la revisión del significado de la “transmodernidad”, de la evolución cognitiva hacia la transdisciplina y de la transgresión ante el proceso de enseñanza-aprendizaje, proponemos una “didáctica transmoderna” que tienda al transhumanismo como un principio organizador de los procesos educativos contemporáneos. La mirada propuesta sienta las bases conceptuales para observar más detenidamente un vínculo inseparable entre la evaluación como reflexión y el resto de los estadios en el proceso educativo; de manera que la alineación, la metacognición y la transdisciplina permitan generar estrategias integrales ante la inmediatez, la liquidez y la hipermodernidad de la actualidad.

**Palabras clave:** Didáctica Transmoderna, transhumanismo, transdisciplina, metacognición, Proceso e-a-e

**Abstract:** This paper represents the reflexion on the educational reality of early twenty-first century and is based in the complex meaning of the prefix “trans” to point out some conceptions both, educative and disciplinary that are defined under this approach. Based on the analisis of the meaning of Transmodernity, the cognitive evolution towards the transdiscipline, and transgression of the teaching-learning cycle, we propose the concept of *Transmodern Didactic* that tends to transhumanism as an organizing principle of the contemporary educational process. The proposed approach, settles the conceptual foundation to carefully observe an inseparable bond between the assessment as a reflection and the rest of the stages in the educative cycle, so that the alignment, the metacognition and the transdiscipline allow us to generate wholesome strategies facing the immediacy, liquidity and the hypermodernity of today.

**Key-words:** Transmodern Didactic, Transhumanism, Transdiscipline, Teaching-Learning-Assessment cycle, Metacognition

## 1. INTRODUCCIÓN

A través de la experiencia docente en los niveles medio superior y superior, se puede observar el vertiginoso cambio que, periodo a periodo, experimentan los profesores ante alumnos cada vez más dispersos, inquietos e inmediatos. Las razones, las ventajas, las estrategias y las consecuencias son en extremo variadas entre profesores, sistemas, metodologías y naciones. Sin embargo, creemos constitutivo proponer miradas ante la educación actual de forma que se planteen dinámicas de integración, cooperación y vinculación, no sin antes reflexionar sobre las teorías que ayudan a sustentar estrategias y propuestas como la nuestra.

Estas líneas presentan un trabajo reflexivo al considerar al prefijo “trans” como definitorio para gran parte de las estrategias educativas que naturalmente se presentan en la actualidad, con el propósito de incorporar a la evaluación como un imperativo al hablar de los procesos educativos y para observar a las reflexiones de conocimiento como una necesidad disciplinar que fortalece la educación transhumanista. En la primera parte de este trabajo se explora la visión de la filósofa española Rodríguez Magda, para sentar la base del concepto de “transmodernidad”; luego, se estudia la transdisciplina como una evolución orgánica que tiende a los saberes metacognitivos aplicables a cualquier disciplina; por último, se presenta la transgresión del binomio enseñanza-aprendizaje, para reformular la visión del hecho educativo como un ciclo que depende de ambos actores, docente y alumno, al interior del aula.

Para nosotros resulta esencial hablar de una “didáctica transmoderna”, en donde la transdisciplina, el transhumanismo y la metacognición se involucren en los hechos didácticos y educativos del complejo siglo XXI, pues pareciera que nuestra tendencia a la evolución y la innovación ha olvidado la brecha educativa generada por el acceso a la tecnología, el exceso de estrategias lúdicas y la dificultad de crear aulas inclusivas. Nuestro objetivo es repensar en la finalidad de la educación en la actualidad y definir marcos de actuación para una educación necesaria en la transmodernidad.

La inserción de estrategias disciplinarias para un conocimiento transversal, la alineación intencionada de los procesos educativos y la reflexión es, hoy más que nunca, una exigencia de solidez en la sociedad actual, pues la inmediatez y la instantaneidad en el pensar y el actuar son los activos comunes preferidos por el hombre transmoderno, en donde no se ven excluidos adolescentes y jóvenes, quienes participan de la educación. Ante el riesgo del conocimiento instantáneo,

líquido y desechable, como señala Bauman, la vía es construir “marcos cognitivos sólidos” (2007: 37) que no sean una desventaja ante el conocimiento, sino que apunten a la individualización y la construcción de la diferencia personal; por ello las propuestas ideológicas son importantes, pero más lo son las proposiciones prácticas de modelos transversales y la constante investigación educativa, que se acerquen al conocimiento desde diferentes estadios para una educación personalizada enfocada en los individuos que participan de ella.

## 2. UNA MIRADA A LA ACTUALIDAD: LA TRANSMODERNIDAD

La revisión de las terminologías para intentar nombrar nuestro presente es abrumadora; por esta razón, para nosotros resulta vital sentar una base filosófica sobre la cual descansa la mirada de las primeras décadas del siglo XXI. Desde una revisión de la posmodernidad, desde la visión de la liquidez, el vacío, lo hiperbólico, la realidad panegéica o del antropoceno nos encontramos con cuestionamientos y respuestas, revisitaciones y desplazamientos, que resultan vitales para el enfoque de nuestra actualidad educativa. A partir de la revisión de los acercamientos conceptuales de diversos teóricos, se comprende la importancia de las concepciones de los “post” del siglo XX para revalorizar el prefijo “trans” del siglo XXI, que es el fundamento transgresor de muchas de las relaciones complejas que se viven en la actualidad. Por ello, para este trabajo nos centramos en la filósofa española, Rodríguez Magda, quien sitúa la actualidad como una época transmoderna.

La autora reconoce, para la comprensión de la condición presente, que la actualidad no se caracteriza por la ruptura, por tanto no se enmarca en el prefijo “post” de fin de siglo, sino en el “trans” de comienzos de milenio: “el prefijo que debe guiar la nueva razón digital en una realidad virtual y fluctuante” (Rodríguez Magda, 2004: 30). “Trans” es el prefijo que se iguala con lo *transcultural*, la *transmisibilidad*, la *transexualidad*, la *transformación*, lo *transnacional*, lo *transgénico*, la *transgresión* y significativamente con la *transformación* y la *transcendencia*: “‘Trans’ es transformación, dinamismo, atravesamiento de algo en un medio diferente: es una tendencia a la razón digital de la existencia; ese algo que va ‘a través de’, no se estanca, sino que parece alcanzar un estadio posterior, conlleva por tanto la noción de transcendencia” (ibíd.: 16).

Por *transformación* entiende que ópticas fluctuantes interactúan para formar estructuras en proceso que son una dinámica difusa de la realidad compleja. Utiliza

las palabras “pluralismo”, “complejidad” e “hibridación” para definir la coexistencia de múltiples agentes incidentales y cambiantes, que interactúan para intervenir en la concepción espacio-temporal del instante presente. Con **transcendencia** explica la urgencia del hombre actual por retomar una secularidad, que brinde un pensamiento fuerte y que atraviese la noción de finitud propuesta por el relativismo postmoderno. El tiempo, en Rodríguez Magda es de suma importancia, muy parecido a lo explorado por Lipovetsky (2006), se observa desde la instantaneidad porque el recurso de la fibra óptica revolucionó la noción de la incidencia temporal: “Todo ocurre ya, delante de nosotros y a la vez, vertiginosamente, a la velocidad de la fibra óptica. El mundo transmoderno no es un mundo en progreso, ni fuera de la historia, es un mundo instantáneo, donde el tiempo adquiere la celeridad estática de un presente eternamente actualizado” (Rodríguez Magda, 2004: 37). Es este tiempo el que brinda una concepción de poder totalmente diferente, pues la eficacia y la eficiencia dependen en gran medida de esta condición temporal: estar presente, vivir bajo los conceptos de lo inmediato, lo instantáneo, lo breve y lo desechable.

Otro de los conceptos más importantes manejados con el prefijo “trans” que utiliza la autora, es el de “transmisibilidad”. Es vital retomarlos porque implica el valor de la información y el conocimiento. Rodríguez Magda afirma que ya no es necesaria una adecuación del conocimiento, sino la configuración de este en función de su capacidad de ser transmitido: “lo no transferible no cuenta” (ibíd.: 32). Es entonces cuando la interconexión y la interactividad añaden valor a la información, a la fabricación, a la fuerza laboral, y por ello Rodríguez Magda se encamina más a la cuestión de la información cuando habla de *transmisibilidad*, mientras que para Lyotard (1998), por ejemplo, la idea de “traducción” es vital al visualizar los conceptos de transferencia, trasvase o transmisión. En nuestra propuesta la transmisibilidad se relaciona con la capacidad del alumno de reconocer su propio aprendizaje y hacerlo consciente a través de lo que llamamos “reflexiones de conocimiento” en donde expone los diferentes grados de metacognición; es decir, la transmisibilidad se observa en el trasvase de la actividad, proyecto o trabajo realizado para materializar su aprendizaje en una reflexión continua de su propio proceso de conocimiento.

La autora observa las posturas del siglo XX como una secuencialidad consecuente que deviene en el presente. Así, “Modernidad, Postmodernidad, Transmodernidad sería la triada dialéctica que, más o menos hegelianamente, completaría un proceso de tesis, antítesis y síntesis” (Rodríguez Magda, 2004:28). La transmodernidad asume la hibridez de la modernidad, lo *ligh* de la postmodernidad y la virtualidad del presente. En este escenario de diversidad, instantaneidad,

estrategia, personalización, pantalla, hipertexto, internet, glocalidad y virtualidad<sup>1</sup> es necesario comprender que la educación evoluciona sin precedentes y por ello genera brechas cada vez más amplias por donde se cuele la innovación —que algunos solo observan desde lo tecnológico— y se olvida la inclusión —que otros enfocan solo en la discapacidad o en el género—.

Uno de los conceptos más significativos que aporta Rodríguez Magda se relaciona con las nuevas formas de ser en sociedad. Para ella, la “paradoja ética transmoderna” se relaciona con el “*marketing* como estructura del mundo, el *marketing* como nueva ontología” (ibíd.: 149), pues el ideal postulado por el consumo requiere de decisiones personalizadas que se compren. La transformación del individuo ético ante la sociedad se basa en las elecciones personalizadas que, a través de los *mass-media* se dan a conocer. El *marketing* actual se disfraza de diseño personalizado: ya no se vende un producto en sí mismo, sino un modo de vida que define a un individuo en la medida que personalice el producto que consume y que exponga en los consecuentes espectáculos de pantalla el placer derivado de ello. El uso de dispositivos electrónicos, de blogs y redes sociales, aplicaciones, configuraciones en los buscadores y memorias de preferencia, entre muchos otros, están matizadas por la personalización que de cada uno de ellos el consumidor hace como individualización de lo que consume. El sujeto actúa con una nueva ética que está moldeada en función de lo vendible en las pantallas y de lo que estéticamente tiene más seguidores.

Si observamos esta implicación en la educación, podremos entender que gran parte de los esfuerzos de innovación educativa tienden al uso de la tecnología, mientras que áreas centradas en las capacidades afectivas o personales son descuidadas. Esta lógica es evidente observando que el *marketing* es una forma ontológica que también concibe los hechos educativos bajo esta innovación. No hay en modo alguno afán por disminuir la tecnología —pues resultaría ridículo dadas las condiciones actuales—, sino un afán por situar en perspectiva que ese *marketing*

<sup>1</sup> Rodríguez Magda contrasta en una tabla a tres columnas los principios de la modernidad, la postmodernidad y la transmodernidad. Para caracterizar esta última utiliza las palabras: virtualidad, telepresencia, diversidad, red, instantaneidad, pensamiento único, información, transnacional, glocal, cosmopolitismo transétnico, transcultura, estrategia, caos integrado, sociedad de riesgo, nueva economía, ubicuo transfronterizo, megaciudad, chat, conectividad estática, obscenidad de la intimidad, individualismo solidario, *cyborg*, bit, cibersexo, transexual, cultura de masas personalizada, transvanguardia, pantalla, hipertexto, multimedia, ordenador, internet, galaxia Microsoft y *final fantasy*. Con ellas expone su teoría de que la transmodernidad es el desplazamiento hacia lo virtual y hacia la ausencia por los excesos y la proliferación de las pantallas (cfr. Tabla, 2004: 34).

no es ajeno a los alumnos cuando se trata de vender en pantallas el conocimiento o el aprendizaje adquirido.

Este somero acercamiento para una postura ante el presente va delineando las formas bajo las cuales se puede ver una actualidad, que ha transformado el concepto de realidad y ficción debido a la sociedad de consumo y a las pantallas. Por ejemplo, Lipovetsky con la “hipermodernidad”, Bauman con la “modernidad líquida” y Rodríguez Magda con la “transmodernidad” convergen en muchos puntos; particularmente, en la percepción del yo a través de la pantalla, en la idea de la transformación social y ontológica debido a los *mass-media*, y en la reconcepción-revaloración del factor espacio-tiempo. Este acercamiento indica que los poderes se desplazan constantemente porque las conquistas territoriales están ancladas en el arma temporal y porque la propensión al cambio es la tendencia reforzada de comienzos de siglo.

Aunque no intenta ser definitiva, esta postura nos permite una comprensión más global de la actualidad, en donde nuestra propuesta didáctica toma sentido a favor de una reflexión de la valoración de la persona y de un proceso cíclico en la didáctica. No nos basamos en un antropocentrismo ya observado desde antaño, sino en la reflexión personal para la autonomía, en la intencionalidad para la eficacia y en la autogestión para el aprendizaje, como factores que doten de mayor fuerza al individuo consumido en las pantallas, en el *marketing* y en la ligereza que lo lleva al olvido.

### 3. LA EVOLUCIÓN ORGÁNICA DE LOS ESTUDIOS CULTURALES EN LA TRANSDISCIPLINA

Una vez sentada la base teórica para definir una época transmoderna, podemos plantear un segundo acercamiento al prefijo “trans”. Este parte de la evolución orgánica que han tenido las disciplinas en su propensión hacia lo inter, multi y transdisciplinario. Algunas tendencias de los Estudios Culturales (EC) manejan, entre muchos otros conceptos sinónimos, la interdisciplina como una de las áreas de mayor aportación para los discursos dentro de la academia y fuera de esta. Silva Echeto, Richard, Follari definen a los EC como modelos extensivos que abarcan y combinan áreas del saber y de la expresión. Reconocen la potencialidad de los Estudios para generar ejes transversales que desdibujan las fronteras de las disciplinas<sup>2</sup>;

<sup>2</sup> Véase Zavala (2002) para una construcción detallada sobre la evolución disciplinar, partiendo de la coincidencia de las humanidades y ciencias sociales con enfoque en la identidad y la cultura, para señalar la relación con la etnografía, los estudios museológicos, la crítica de arte, la comunicación social, etc.

no en vano comentan que los temas trabajados en este marco no son, ni pueden ser, exclusivos de una sola disciplina. Así, los EC ya no en auge como en otras épocas, los retomamos aquí con el fin de comprender la complejidad de la realidad, y los niveles que deben estudiarse desde múltiples factores para generar estrategias educativas intencionadas y contextualizadas.

Los teóricos apuestan por los estudios interdisciplinarios que permitan que el conocimiento y la investigación se gesten desde la “apertura”, “desjerarquización”, “desterritorialización”<sup>3</sup>, “heterogeneidad”, “hibridación”, “desigualdad”, “deconstrucción” con una fuerte insistencia en lo “urbano”, los “jóvenes”, la “tecnología”, la “narratividad”, la “innovación” y la “comunicación”. Estos conceptos, no solo reflejan características transmodernas, sino que constituyen los elementos base para nuestra propuesta académica, que estudia la realidad compleja desde diferentes miradas y posturas.

Follari realiza un recorrido histórico y rescata lo que denomina la “primera versión” de la conjunción disciplinaria; la cual intentaba “mostrar que el conocimiento siempre implica la unión o la ligazón sistemática de lo que procede de disciplinas distintas” (2007: 2). Es interesante la concreción que hace de las dos corrientes, marxista y piagetiana, de los orígenes de la interdisciplina, ya que hoy, contemplando en perspectiva tales corrientes, se encuentra la clave en las “partes/la totalidad” y las “estructuras cognitivas” como emblemas de lo interdisciplinario. Por un lado, la corriente marxista proponía “no aislar los conocimientos de ninguna disciplina en particular [...] y configurar, de esta manera, un todo donde cada una de las partes se entendiera solo en relación con las otras” (ibíd.: 17). Esto es posible comprenderlo si se toma en cuenta que no hubo una unidad disciplinaria que se fragmentó, sino que existen “desarrollos diferenciados” que tienden a la verdad y al conocimiento con miras distintas desde cada disciplina. Esta noción de “totalidad integrativa” es criticada<sup>4</sup> y considerada como reduccionista; sin embargo, es útil para la comprensión de las disciplinas modernas y para la comprensión de la evolución academista. Por otro lado, la corriente piagetiana consideraba que todas las áreas del conocimiento se organizan con base en las mismas estructuras

<sup>3</sup> Este concepto es tomado como “descentramiento” por Martín-Barbero (2002), cuando habla de los tres órdenes que se descentralizaron. Para él, la transformación de la sociedad es simbólica y se da desde la construcción de los saberes, los territorios y los relatos del tejido social.

<sup>4</sup> Follari dirige su crítica hacia la poca distinción analítica de esta propuesta marxista. De manera tajante expresa que nunca hubo una unidad precientífica que viniera después a fragmentarse, por lo tanto: “la interdisciplina no es la recuperación de una unidad que antes existió y que habría que recuperar, sino la integración de diferentes lenguajes y códigos” (2007: 6).

de pensamiento, por lo tanto había que enfocarse en las estructuras profundas equivalentes para todas las disciplinas, que tienden a la verdad y al conocimiento. En palabras de Follari la interdisciplina se caracteriza en los siguientes términos:

es la integración, es... la capacidad de producir un discurso que incluya los aspectos metodológicos o de contenido de las disciplinas previas, sin repetirlos en su estado original. Es decir, se trata de producir algo nuevo, que no estaba previamente en esas disciplinas; si no, sería pura reiteración. Se trata de promover algo que antes no estaba; y para promoverlo, hay que trabajar. Hay que ver en qué se pueden poner de acuerdo estos discursos... (ibíd.: 8).

Esta definición puntual reconoce que la integración de las disciplinas es antinatural y problemática, porque irrumpe en las estructuras dadas de cada saber; la interacción de disciplinas diferentes se da a través de sus categorías, métodos o leyes, porque ambas se sirven de estas y se incorporan para “promover algo que antes no estaba”.

Los teóricos dejaron de hablar de los EC y comenzaron a clasificar las distintas relaciones disciplinares, para comenzar a simplificar los procesos imbricados en la compleja realidad de las disciplinas porque la visión existente en los EC tendía a la pluridisciplinariedad limitada por la autonomía de las propias disciplinas. Al considerar las posturas de la complejidad contemporánea, por una parte autores como Margery (2010) manejan alrededor de siete diferentes clasificaciones para las relaciones disciplinares, mientras que Nicolescu (2009) define solo tres vínculos importantes entre las disciplinas. Los niveles disciplinares de Margery evolucionan desde la construcción del conocimiento cerrado de una sola disciplina hasta la cognición de tres saberes metacognitivos: “saber”, “saber hacer” y “saber actuar” articulados en todas las disciplinas. Este investigador presenta siete estadios en la trayectoria disciplinar: la *intradisciplinariedad*, la *interdisciplinariedad trivial*, la *multidisciplinariedad*, la *disciplinariedad cruzada*, la *interdisciplinariedad* y la *transdisciplinariedad*. En cambio, para Nicolescu hay tan solo tres diferentes interacciones disciplinares: la *pluridisciplina*, la *interdisciplina* y la *transdisciplina*.

Tanto lo interdisciplinar trivial, lo multidisciplinar, lo pluridisciplinar o el cruce de disciplinas se delimita como un enfoque reduccionista y antinatural, pues la relación entre disciplinas viene dada por un esfuerzo de conjunción forzado, en donde se utilizan los métodos de una disciplina en otro o donde se aportan diferentes miradas a un mismo objeto o en donde las diferentes disciplinas sirven al propósito de una que las lidera. Lo “multi” o “pluridisciplinario”, según Nicolescu, “comprende el estudio de un objeto, de una sola y única disciplina por varias

disciplinas a la vez” (2009: 37). Es obvio que estos conceptos disciplinares se relacionan, no desde el vínculo de articulación, sino desde la unión autónoma y diferenciadora para explicar un hecho que no es común a todas las disciplinas ni en trascendencia ni en contribución. En ellas no hay un verdadero sentido de la integración desde la gestación de disciplinas para construir conocimiento, pues se respeta la autonomía de cada una de las disciplinas para lograr un objetivo común.

En cualquiera de estas prácticas disciplinares, las miradas, las disciplinas o los participantes, de alguna u otra manera, se ven enriquecidos por los procesos de cruce y por las aportaciones; es obvio que se evidencia una construcción de conocimiento y que, muy probablemente, estas prácticas sean las necesarias y adecuadas para ciertos proyectos científicos, de investigación o educativos. Sin despreciar dichas relaciones, es necesario reconocer sus características y particularidades para emprender proyectos disciplinares desde la relación más conveniente a los mismos.

En lo interdisciplinario y transdisciplinario, en cambio, se interrelacionan los saberes orgánicamente para abarcar un objeto nuevo, frente a un hecho no abordado por alguna de las áreas; esto implica que una área dentro de las ciencias sociales pueda afrontar discursivamente otra área disciplinar desde un punto de vista legítimo; cada una de las construcciones de los saberes se deforma para generar otra nueva metodología que propone otra nueva naturaleza a los saberes estudiados.

Lo interdisciplinar, según Margery, representa una reciprocidad desde la constitución de objetivos comunes al proyecto y la noción de fronteras disciplinares es explícita para “atacar” la parcelación de saberes, pues la integración comienza desde “la formulación del plan de acción y la definición de la contribución de cada miembro” (2010: 52). Para Nicolescu, existen tres grados en donde esta relación, más orientada a lo transdisciplinario, se puede presentar. El primer grado puede darse desde “la transferencia de los métodos de una disciplina a otra” (2009: 37), es decir desde el grado de aplicación de un método a otra disciplina; el segundo, desde el grado epistemológico, donde las lógicas de un campo se transfieren a otro; y el tercero, del grado de generación de nuevas disciplinas a partir de la unión de varias.

Estas relaciones transdisciplinarias aún siguen enfocándose en lo disciplinar, sin embargo en un enfoque más profundo centrado en el individuo, Margery y Nicolescu también apuestan por una visión en donde lo transdisciplinar está “*entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina*”. Su finalidad es la *comprensión del mundo presente*, y uno de sus imperativos es la unidad del conocimiento” (Nicolescu, 2009: 37). Esta postura, interesada en las dinámicas de interacción entre diferentes realidades, se enfoca en esquemas cognitivos comunes, bajo los cuales se pueda afrontar cualquier nivel de realidad; por

ello, como sugiere Margery: “supera la noción de disciplina, al producir saberes no asociados con ningún dominio en particular, aunque potencialmente útiles en todos ellos” (Margery, 2010: 55). Esta fuerza transdisciplinar es a la que se enfoca nuestra propuesta de observar una “didáctica transmoderna” centrada en la evaluación metacognitiva, para potenciar la construcción de conocimiento desde los saberes individuales y colectivos, como el conocimiento estratégico, el condicional, el autoconocimiento y conocimiento afectivo.

El efecto desestabilizador e incómodo que produce introducir un área del saber en otra permite que se cuestionen, desde conexiones diferentes, los principios epistemológicos de las disciplinas, su probabilidad de renovar las enseñanzas y los mismos saberes (Fernández, 2011: 18). Aunque lo natural no es la multidisciplinariedad o la interdisciplinariedad, sí lo es la evolución de los EC en lo transdisciplinario porque sus objetivos “apuestan al resquebrajamiento de sus límites o fronteras” (Ríos, 2002: 248), permitiendo que se desdibujen las líneas académicas preexistentes y que se enfrenten las disciplinas a los retos que implica afrontar una investigación transmoderna. El requerimiento transmoderno actual lleva a reflexionar sobre la hiperespecialización, pues observada como un extremo, hoy en día deriva en una fragmentación de saberes, que no puede sino ser reduccionista ante las múltiples miradas que exige la realidad: “todo oficio en el futuro tendrá que ser un oficio que se pueda tejer, un oficio que esté religado al interior del ser humano y a los hilos que lo religan con otros oficios [...] no se trata de adquirir varios oficios a la vez, sino de construir un núcleo flexible que permita rápidamente el acceso a otro oficio” (Nicolescu, 2009: 94).

Si llamamos oficio, en términos de Lyotard, al quehacer que proponemos en nuestro enfoque, nos referimos a la capacidad de traducción del conocimiento al aprendizaje metacognitivo, pues nos encaminamos a incentivar el oficio reflexivo, completamente ligado al interior del alumno y del docente, y por lo tanto religado a muchos oficios a la vez.

Los EC, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad aportan multiplicidad a los fenómenos de estudio, de ahí la importancia de tomarlos como principio organizador de la mirada transmoderna; integrar su relación nos permite emprender nuestro proyecto académico porque valida disciplinas y niveles de la realidad que se adecuan a las necesidades comunicativas de la actualidad. La transdisciplina no es un enfoque o una propuesta, sino una actitud que requiere tres rasgos fundamentales: el rigor, la apertura y la tolerancia. Así se desprende de la “Carta de la Transdisciplinariedad” uno de los principios fundamentales. En su artículo 14 podemos leer lo siguiente:

Rigor, apertura y tolerancia son las características fundamentales de la actitud y de la visión transdisciplinaria. El rigor en la argumentación, que tenga en cuenta todos los elementos necesarios, es la protección contra las posibles derivas. La apertura comporta la aceptación de lo desconocido, de lo inesperado y de lo imprevisible. La tolerancia es el reconocimiento del derecho a las ideas y verdades contrarias a las nuestras (ibíd.:107).

Lo básico a tomar en cuenta para afrontar la actitud transdisciplinaria es reconocer las cosas y los seres y la relación entre ellos, de tal forma que se perciban la mayor cantidad de niveles de realidad en lo observado.

El primer rasgo de la actitud transdisciplinaria es el rigor teórico y experimental, es la argumentación, el sustento del discurso y capacidad de transmitir la construcción del conocimiento a través de la reflexión. El segundo rasgo es la apertura a lo desconocido, inesperado e imprevisible. De esta forma, la transdisciplina rechaza los dogmas, la certeza, las verdades absolutas y los sistemas cerrados, se abre tanto a preguntas como respuestas y se enfoca en una cultura humana en donde “el sujeto es en sí mismo la pregunta abisal que asegura la permanencia del cuestionamiento” (ibíd.: 88). En este contexto, nuestro enfoque apuesta por el trabajo cooperativo entre individuos para la apertura y la tolerancia hacia los otros que, con otras miradas reflexivas, enriquecen la visión propia del aprendizaje. El tercer rasgo se identifica con la tolerancia a las posturas opuestas a la actitud transdisciplinaria: búsqueda, investigación y práctica transdisciplinaria se encaminan a encontrar uniones entre las disciplinas; la actitud tolera los opuestos, los antagonismos, los binarios, los contrarios o las antítesis, y con base en la reflexión del conocimiento se abre a la tolerancia ante las propias carencias, fortalezas y aprendizajes.

Encaminamos, por ello, a través de una actitud transdisciplinaria, a la constante evaluación reflexiva del hecho educativo, pues es a partir de ahí que el alumno y el profesor, cada uno, es más propenso a sustentar las posturas personales en conocimientos adquiridos a través de la reflexión de la propia persona, a enfocarse en él como sujeto de aprendizaje abierto y continuo, y a fomentar actitudes transdisciplinarias en donde este sujeto reflexivo se convierta en el articulador de su conocimiento. Esta noción sistémica que proponemos implica la imposibilidad de completitud en el saber, por lo tanto la evolución del conocimiento desemboca en un conocimiento abierto (cfr. Nicolescu, 2009).

### 3.1 Observación de lo transdisciplinar, la complejidad y lo metacognitivo

La transdisciplina, según Morín, es una actitud transversal, una de las vías que “va uniendo, asociando, descubriendo y problematizando los diversos puntos de enlace entre” los conocimientos para “observar las diversas dimensiones de la realidad” que configuran un fenómeno y para posibilitar la observación del “contexto y las interacciones que surgen en él” (2006: 13-14). La hiperespecialización del siglo pasado se cambia ahora por lo transdisciplinar o lo transversal. El estudio y la observación de las diferentes disciplinas que pueden estar imbricadas en un solo concepto se hacen necesarios para la comprensión de los complejos niveles de realidad en la actualidad. Esta circunstancia evidencia que el conocimiento es plural, complejo, referencial, perceptivo, y que es uno y todo a la vez. Esta visión propone crear nuevas condiciones sociales e individuales para dotar de responsabilidad al individuo y para ofrecer a cada persona el desarrollo de su máxima capacidad cultural y espiritual, al reconocer que el bienestar material y el bienestar espiritual están condicionados entre sí.

La complejidad —aunque no es un concepto nuevo— en el enfoque disciplinar apenas hasta hace algunas décadas se reformaba por Morín hacia el pensamiento complejo. En su propuesta, la complejidad acepta que la existencia tiene como elemento común “una cantidad innumerable de dimensiones e interacciones” que se relacionan con las “incertidumbres, indeterminaciones, fenómenos aleatorios, irreductibilidad lógica e intervenciones subjetivas del observador/conceptuador” (ibíd.: 4). Esta concepción es solo un principio que invita a buscar las aproximaciones de posturas distantes y a reconectar las disciplinas dentro de un contexto determinado: tal concepción y tal actitud son la complejidad.

La complejidad entendida como este todo sistémico representa un desafío para “pensar, producir y organizar el conocimiento” que invitan “al dominio cognitivo del sujeto” (De Almeida, 2008: 30). De ahí nuevamente que la transdisciplina es una propuesta que desarrolla la habilidad metacognitiva en los individuos, pues permite un ser-estar en el mundo complejo que entiende su yo y su contexto.

Este hablar de transdisciplina tiene una relación fundamental con las habilidades que son comunes a todas las disciplinas porque se fomentan a través de ellas, pero a la vez se emplean en todas las áreas porque provienen de las habilidades básicas del hombre o de lo que debiéramos incentivar en cualquier hecho educativo como reflexión: el aprendizaje metacognitivo. Revisamos algunos teóricos centrados en la transdisciplina a través de la metacognición y nos centramos

en Krathwohl y Pintrich, Delors y Margery. En su redimensión de la taxonomía de Bloom, Krathwohl y Pintrich (2002) observan la dimensión del conocimiento desdoblada; la cual tiene una relación fundamental con los pilares del nuevo tipo de educación para el siglo XXI propuestos por Delors (1996) y con las competencias transdisciplinarias enfocadas en el “saber actuar” que caracterizan el conocimiento estratégico y actitudinal propuesto por Margery (2010).

La taxonomía de Bloom, que contaba con seis categorías cognitivas<sup>5</sup>, fue deconstruida y reformulada por diversos autores<sup>6</sup> para generar una nueva taxonomía que implicara nuevos factores en el aprendizaje, procesos cognitivos expansivos y que se evitara la falsa idea de que la taxonomía “representaba una jerarquización acumulativa; en donde, el dominio de una categoría simple era un prerrequisito para dominar otra de mayor complejidad”<sup>7</sup> (Krathwohl, 2002: 212-213). Con esta revisión pudo romperse el paradigma de habilidades secuenciadas; es decir, con el orden jerárquico en el desarrollo de habilidades. Concretamente, en la primera habilidad de orden inferior: conocer-conocimiento es donde se detectó un cambio importante que pudiera llevar a que la habilidad tuviera una dimensión en sí misma y que se desplegara en diferentes énfasis para pasar de una taxonomía de una sola dimensión a una de dos dimensiones. El desdoblamiento refleja la dimensión del proceso cognitivo con las seis habilidades establecidas por Bloom, que se estructuran de forma horizontal y se genera una nueva dimensión, alineada de forma vertical, que se denomina “dimensión del conocimiento”. El movimiento en sí ya representa una deconstrucción importante de los modelos educativos establecidos y, sobre todo, se considera un movimiento importante en la construcción del conocimiento personalizado.

<sup>5</sup> La taxonomía proponía seis habilidades de pensamiento jerarquizadas desde lo simple hasta lo complejo. Las habilidades del orden inferior comenzaban con conocer, comprender y aplicar, mientras que las habilidades de orden superior se concretan en analizar, sintetizar y evaluar. Cada una de estas habilidades está definida por diferentes verbos en infinitivo que permiten establecer órdenes en las actividades que un alumno puede realizar en dicha habilidad.

<sup>6</sup> La Universidad del Estado de Iowa publica, en su página del Center for Excellence in Learning and Teaching, el modelo de objetivos de aprendizaje de forma interactiva, donde se reúnen las teorías de diferentes autores: <http://cort.as/rOux>. Este modelo se inspira en los autores Anderson, Krathwohl, Airasian, Cruiskshank, Mayer, Rath y Wittrock, quienes en 2001 publicaron *A Taxonomy for learning, teaching and assessing: A revision of Bloom's Taxonomy of Educational Objectives*.

<sup>7</sup> Traducción personal de: “*represented a cumulative hierarchy; that is, mastery of each simpler category was prerequisite to mastery of the next more complex one*” (Krathwohl, 2002: 212-213).

La taxonomía revisada presenta dos dimensiones y, por lo tanto, dos ejes. El eje vertical representa la dimensión del conocimiento clasificado como concreto, fáctico y conceptual, y los tipos de conocimiento abstracto, procedimental y metacognitivo. El eje horizontal refleja la dimensión del proceso cognitivo con las habilidades de orden inferior, como conocimiento, comprensión, aplicación; y las habilidades de orden superior, como análisis, evaluación y creación.

Nos centraremos en la dimensión del conocimiento, alineado verticalmente y el tipo de conocimiento metacognitivo, el cual —de forma general— tiene dos márgenes: la primera se refiere al conocimiento del conocimiento; es decir, al desarrollo del conocimiento metacognitivo; y la segunda atiende al proceso de la conciencia metacognitiva como la autoconciencia, la autorreflexión y la autorregulación<sup>8</sup>.

Para esta cuarta categoría de la dimensión del conocimiento, donde este es el más abstracto, los autores proponen tres tipos de metacognición; los cuales se detallan a continuación:

- El **conocimiento estratégico** es aquel en donde el alumno conoce las estrategias generales de aprendizaje, pensamiento y resolución de problemas, como la repetición de contenido para recordar terminología, la elaboración de resúmenes o paráfrasis, o la organización de mapas conceptuales, lluvia de ideas y anotaciones, en las que el alumno puede establecer conexiones entre los elementos de ciertos contenidos.
- El **conocimiento acerca de las tareas cognitivas** le permite al alumno reconocer las diferentes condiciones bajo las cuales él puede utilizar diferentes estrategias para su mismo aprendizaje. Este tipo de metacognición le lleva a estar preparado para las diferentes condiciones contextuales a las que se enfrentará y a utilizar las mejores estrategias.
- La **metacognición o autoconocimiento** es en donde el alumno es consciente de sus fortalezas y debilidades. Esto le permite incrementar su motivación hacia el aprendizaje, por ser eficiente en lo que sabe hacer y utilizar diferentes estrategias cuando sabe que no es capaz de lograr algún objetivo. Le permite resolver problemas, tener una percepción más aguda de sí mismo y adaptarse. Además, es más probable que sea capaz de transferir conocimiento porque reconoce que su estrategia para el aprendizaje, en el conocimiento de una disciplina, puede utilizarse en otra,

<sup>8</sup> Traducción personal de: “they include the development of metacognitive knowledge, metacognitive awareness, self-awareness, self-reflection, and self-regulation [...] metacognition, an important distinction is one between (a) knowledge of cognition and (b) the processes involving the monitoring, control, and regulation of cognition” (Pintrich, 2002: 220).

porque finalmente es su estrategia personal y no la de la disciplina (cfr. Pintrich: 220-222).

La siguiente observación metacognitiva o transdisciplinaria, la podemos observar en el informe sobre la Educación para el siglo XXI ante la UNESCO, donde Delors detalla en su capítulo “Los cuatro pilares de la educación”<sup>9</sup>, las características de los principios como saberes necesarios:

- **Aprender a conocer** significa profundizar en los conocimientos de las materias y a acceder, de manera inteligente, a los saberes de nuestra época; significa asimilación a la calidad de lo enseñado para establecer puentes entre los saberes y los significados de la vida cotidiana y nuestras capacidades, lo que lleva a un *ser siempre re-ligado*.
- **Aprender a hacer** significa la adquisición de un oficio especializado y de unos conocimientos y prácticas que se relacionan. Es un aprendizaje de la creatividad porque son saberes que permiten “hacer” en el marco de distintas experiencias sociales o de trabajo.
- **Aprender a vivir juntos** significa el respeto por las normas que rigen las relaciones entre los seres que conforman una colectividad. Aparece aquí un aspecto capital sobre la evolución transdisciplinaria de la educación: *reconocerse a sí mismo en el rostro del otro*; comprensión y percepción del otro para proyectos comunes y preparación para tratar conflictos.
- **Aprender a ser** es un aprendizaje permanente de la propia persona para florecer en autonomía, juicio y responsabilidad personal. *La construcción de una persona pasa inevitablemente por una dimensión transpersonal*. Es aprender a conocer y respetar lo que religa al Sujeto con el Objeto (cfr. Delors, 1996: 34).

Tanto para Delors como Nicolescu, estos cuatro pilares invitan a una educación permanente que por ello se vuelve transdisciplinaria e invita a la revolución de las ideas, a la conciliación entre lo interior y lo exterior, y al nuevo tipo de educación que tiende a la comprensión de la complejidad. Por consiguiente, una educación sostenida en estos pilares permite la renovación del humanismo —hacia un “trans-humanismo”— y una relación íntima del ser humano con la búsqueda de la paz.

<sup>9</sup> Las pistas y recomendaciones de Delors (1996: 34), las detallamos aquí junto con la revaloración que hace Nicolescu en su libro *Transdisciplinariedad. Manifiesto* del 2010. Lo que aquí se utiliza son las palabras de ambos autores para definir los saberes, nuestra edición textual permite condensar todo el contenido para delimitar estos cuatro pilares de la educación en la evolución transdisciplinaria.

Margery, por su parte, observa las competencias educativas desde lo transdisciplinar, sobre la base de una educación que promueva el equilibrio y la armonía enfocado en la persona. Para él, estas se identifican con “recursos articulados, de diferente naturaleza [que] agrupan componentes del “saber”, el “saber hacer” y el “saber actuar” (2010: 68). Y en este último “saber actuar” es dónde se encuentran cuatro áreas esenciales para afrontar retos desde la propia persona, independientemente de lo disciplinar; a ello el investigador lo llama “competencias transdisciplinarias”. A continuación se transcriben, de forma resumida, las definiciones dadas por Margery a los diferentes “clusters” o agrupamientos del saber actuar:

- **Motivo de logro:** es la innovación para la consecución de objetivos y se observa en la capacidad de “orientarse a resultados” y en la tendencia natural o instintiva de la “iniciativa”.
- **Aprender a aprender:** es la capacidad de organizar, proseguir, monitorear, persistir y predecir el aprendizaje propio, lo que se relaciona con la metacognición como capacidad para gestionar con autonomía el aprendizaje. En este grupo se destacan las capacidades emocionales como la autoeficacia, autoconfianza, autoestima, entre otras. Margery incluye aquí la competencia lingüística como esencial para la interacción afectiva con otros y con el discurso propio.
- **Trabajar con otros:** es el trabajo colaborativo que ayuda desde lo externo en el conocimiento compartido hasta lo interno en la práctica de la empatía. Aquí se destaca la “inteligencia interpersonal”, el “trabajo en equipo” y la “destreza comunicativa” para fomentar el interés, poner límites e involucrar a otros en los diálogos.
- **Efectividad personal:** incluye las competencias para afrontar presiones y dificultades ambientales que permitan el cumplimiento de objetivos. En este grupo se incluyen la “seguridad en uno mismo”, la “flexibilidad” (observar el reto y no la amenaza) y la “tolerancia a la frustración”, que se refieren a las reacciones adecuadas para afrontar problemas (cfr. Margery, 2010: 77-98).

El “saber actuar” para Margery implica, al igual que el pensamiento complejo, una competencia transdisciplinar porque observa la realidad de forma empírica, pragmática y flexible. Empírica, por basarse en la evidencia; pragmática, por la utilidad de las observaciones; y flexible, por la objetividad que lleva al reconocimiento de que nada es absoluto. A diferencia del pensamiento complejo, Margery destaca el “pensamiento objetivo” que exige una mente abierta ante lo externo y

un control de lo interno; aunque los términos son distintos, la finalidad de sus propuestas va hacia la misma mirada de la educación.

La propuesta basada en lo “trans” se enfoca en observar la tendencia de la didáctica hacia una educación *transhumanista* que redefina no solo los saberes o los conocimientos, sino la forma contextualizada a partir de la cual se aprende y la necesaria articulación con otros para fortalecer y anclar ese aprendizaje. Esta “didáctica transmoderna” que proponemos busca experimentar con el papel de las humanidades en el siglo XXI y apunta a lo planteado por Delors como una necesaria innovación intelectual sobre la educación en la nueva era: “La imaginación humana, precisamente para crear esta sociedad, debe adelantarse a los progresos tecnológicos si queremos evitar que se agraven el desempleo y la exclusión social o las desigualdades en el desarrollo” (Delors, 1996: 14).

Hemos elaborado de forma original la siguiente tabla —para diferentes propósitos de investigación metacognitiva y educación transhumanista— en donde se contrastan las cuatro habilidades o los particulares de las bases de la metacognición a partir de las ideas de Krathwohl y Pintrich, Delors y Margery. En la Tabla 1 podemos observar alineadas las definiciones de los diferentes autores, para que a partir de esta visualización —la cual podría diferenciarse en tres diferentes grados de profundidad— se puedan plantear estrategias metacognitivas en el aula. Krathwohl y Pintrich estudian la metacognición a partir del desdoblamiento que hacen de la taxonomía de Bloom y establecen los procesos de conocimiento frente a los procesos cognitivos; Delors expone los cuatro pilares de la educación, mientras que Margery establece cuatro competencias transdisciplinarias por ser comunes a toda disciplina.

**Tabla 1. Contraste de habilidades transdisciplinarias para la metacognición**

Dimensión del conocimiento de Krathwohl y Pintrich	Pilares de la educación de Delors	Competencias transdisciplinarias de Margery
<p><b>El conocimiento estratégico</b> es donde el alumno conoce las estrategias generales de aprendizaje, pensamiento y resolución de problemas: repetición de contenido para recordar terminología, elaboración de resúmenes o paráfrasis, organización de mapas conceptuales, lluvia de ideas y anotaciones. Aquí el alumno establece conexiones entre los elementos de ciertos contenidos.</p>	<p><b>Aprender a conocer</b> significa aprender a profundizar en los conocimientos de las materias y a acceder, de manera inteligente, a los saberes de nuestra época; significa asimilación a la calidad de lo enseñado para establecer puentes entre los saberes y los significados de la vida cotidiana y nuestras capacidades, lo que lleva a un <i>ser siempre re-ligado</i>.</p>	<p><b>Motivo de logro</b> es la innovación para la consecución de objetivos y se observa en la capacidad de ‘orientarse a resultados’ y a la tendencia natural o instintiva de la ‘iniciativa’.</p>
<p><b>El conocimiento acerca de las tareas cognitivas</b> le permite al alumno reconocer las diferentes condiciones bajo las cuales él puede utilizar diferentes estrategias para su mismo aprendizaje. Este tipo de metacognición lleva al alumno a estar preparado para las variadas condiciones contextuales a las que se enfrentará y a utilizar las mejores estrategias.</p>	<p><b>Aprender a hacer</b> significa la adquisición de un oficio especializado y de unos conocimientos y prácticas que se relacionan. Es un aprendizaje de la creatividad porque son saberes que permiten ‘hacer’ en el marco de distintas experiencias sociales y de trabajo.</p>	<p><b>Trabajar con otros</b> es el trabajo colaborativo que ayuda en lo externo del conocimiento compartido y de la práctica de la empatía. Se destaca la ‘inteligencia interpersonal’, el ‘trabajo en equipo’ y la ‘destreza comunicativa’ para fomentar el interés, poner límites e involucrar a otros en los diálogos.</p>
	<p><b>Aprender a vivir juntos</b> significa el respeto por las normas que rigen las relaciones entre los seres que conforman una colectividad. Aparece aquí un aspecto capital sobre la evolución transdisciplinaria de la educación: <i>reconocerse a sí mismo en el rostro del Otro</i>; comprensión y percepción del otro para proyectos comunes y preparación para tratar conflictos.</p>	

<p>La <b>metacognición o autoconocimiento</b> en donde el alumno es consciente de sus fortalezas y debilidades. Esto le permite incrementar su motivación hacia el aprendizaje, por ser eficiente en lo que sabe hacer y utilizar diferentes estrategias cuando sabe que no es capaz de lograr algún objetivo. Le permite resolver problemas, tener una percepción más aguda de sí mismo y adaptarse. Además, es más probable que sea capaz de transferir conocimiento porque reconoce que su estrategia para el aprendizaje, en el conocimiento de una disciplina, puede utilizarse en otra disciplina, porque finalmente es su estrategia no la de la disciplina.</p>	<p><b>Aprender a ser</b> es un aprendizaje permanente de la propia persona para florecer en autonomía, juicio y responsabilidad personal. <i>La construcción de una persona pasa inevitablemente por una dimensión transpersonal.</i> Es aprender a conocer y respetar lo que religa al Sujeto con el Objeto.</p>	<p><b>Aprender a aprender</b> es la capacidad de organizar, monitorear, persistir y predecir el aprendizaje propio; es la metacognición como capacidad para gestionar con autonomía el aprendizaje. Se destacan las capacidades emocionales como la autoeficacia, autoconfianza, autoestima. Se incluye la competencia lingüística como esencial para la interacción afectiva con otros y con el discurso propio.</p> <p><b>Efectividad personal</b> atiende a las competencias para afrontar dificultades ambientales que permitan el cumplimiento de objetivos. En este grupo se incluyen la ‘seguridad en uno mismo’, la ‘flexibilidad’ (observar el reto y no la amenaza) y la ‘tolerancia a la frustración’ (reacciones adecuadas para enfrentar problemas).</p>
---	---	---

Tabla elaborada por la autora de la investigación (2015).

Es interesante observar cómo el “conocimiento estratégico” de Krathwohl, el “aprender a conocer” de Delors y “el motivo de logro” de Margery son equiparables como habilidades transdisciplinarias metacognitivas, porque apuntan a una parte un poco más superficial en la relación entre la persona y su actuación en un contexto determinado. En un nivel más profundo se encuentran el “conocimiento de las tareas cognitivas”, el “aprender a hacer”, el “aprender a vivir juntos” y el “trabajar con otros”, que permiten una relación más íntima y especializada con diferentes áreas de conocimiento que se conectan con la propia persona y con otros; en esta línea es importante remarcar la capacidad de trabajar con otras personas que debe ir adquiriendo el individuo mientras más se conoce. En este nivel, según los autores, la articulación del conocimiento desde la propia persona ayuda a la práctica de la empatía, a la inteligencia con otros y su reconocimiento y al diálogo. Se enfoca, en última instancia, en la eficiencia de las estrategias para lograr objetivos y resolver problemas con otros y con él mismo.

Y finalmente, lo que para Krathwohl es el “autoconocimiento” y para Delors el “aprender a ser”, Margery lo divide en dos particulares que son extremadamente parecidos: “aprender a aprender” y “efectividad personal”; este último nivel de profundidad permite observar, en definitiva y como fin último de la educación, a la persona. Este nivel en particular lo observamos de mayor complejidad porque exige un trabajo intenso en el reconocimiento de uno mismo y de la construcción personal y de la tolerancia, circunstancia que permite centrar al aprendizaje en la persona y su enfoque en lo humano. La metacognición, el aprendizaje del ser y el aprendizaje constante se desarrollan en esta profundidad cuando hay conciencia de las debilidades y fortalezas personales —no técnicas—, también cuando hay eficiencia en la utilización de las capacidades para gestionar con autonomía el propio aprendizaje, cuando hay conciencia de las capacidades emocionales personales y cuando las estrategias para el aprendizaje se centran en la persona, y no en las disciplinas.

Este contraste ente los pilares, las habilidades cognitivas y las competencias transdisciplinares refleja para nosotros un trabajo que debería implementarse a lo largo del currículo de todos los programas escolares, en todos los niveles educativos. Nuestra experiencia en la incorporación de la observación transdisciplinar a través de la metacognición nos ha llevado a la formulación de estrategias didácticas, a innovaciones en la alineación curricular de los programas, la reformulación de objetivos de cursos, a la creatividad en las herramientas para la evaluación, al reconocimiento de la responsabilidad compartida entre el docente y el alumno para el aprendizaje y a la práctica de la propia reflexión metacognitiva en los docentes, quienes pretendemos su implementación en las aulas.

#### **4. “TRANS” COMO TRANSGRESIÓN DEL BINOMIO ENSEÑANZA-APRENDIZAJE PARA LA DIDÁCTICA TRANSMODERNA**

A la luz de la observación de lo “trans” como principio articulador de la innovación educativa que proponemos, utilizamos este prefijo para establecer una transgresión en el binomio de la enseñanza-aprendizaje. Vanos serían los esfuerzos por lograr una educación de transcendencia humanista, si no reenfozamos nuestras formas de evaluar la educación o las formas de otorgarle valores numéricos al aprendizaje tanto de los alumnos como de los docentes.

La inclusión de la evaluación en el proceso enseñanza-aprendizaje es un tópico poco explorado como conjunto, pues aunque sean numerosas las propuestas en este tenor, creemos que este estadio del proceso educativo es el que más enfren-

ta dificultades infraestructurales, administrativas e interinstitucionales. Sin embargo, la evaluación es el estadio que representa uno de los fundamentos constitutivos de toda propuesta didáctica, pues la traducción o materialización del aprendizaje forzosamente es tamizada a un reporte como producto, práctica, proyecto —o *n* formas de evaluación— que debieran estar visualizadas desde un inicio como un proceso triádico cíclico que toda institución debe cuidar y que debería guiar el quehacer en la enseñanza y el aprendizaje.

La cualidad de la transgresión, de las actitudes transdisciplinaria y compleja, lleva a la lógica del “tercero incluido” propuesta por Nicolescu cuando se habla del nuevo tipo de educación de la actualidad y del nuevo humanismo. La implicación en la relación de los tres conceptos que hemos planteado —transdisciplina, complejidad y educación— se refiere a la oposición de los pares binarios: si el prefijo “trans” indica lo que va más allá de y tiene conexión etimológica con “tres”, este significa “la transgresión del dos, lo que va más allá del dos” (2009: 44). Por tanto, hablar de la unidad abierta del conocimiento implica cuestionar las relaciones binarias que paradigmáticamente han encauzado el actuar didáctico: la enseñanza y el aprendizaje. Al adaptar la filosofía del “tercero incluido”, en nuestra propuesta cuestionamos el binomio de educación: enseñanza-aprendizaje (e-a), pues en la visión compleja transdisciplinaria de la transmodernidad no solo la responsabilidad del docente tiene su base en la enseñanza, ni el centro del modelo pedagógico debería estar centrado en el alumno y su capacidad para el aprendizaje, sino en la cooperación de ambos para un proceso educativo incluyente, humano y recíproco.

La *transgresión* de la dualidad que proponemos está implicada en una estructura sistémica que visualice a la triada enseñanza-aprendizaje-evaluación —o como podemos llamar de manera más formal: el “proceso e-a-e”— como la relación constitutiva de la “didáctica transmoderna”: por transgresora, transversal y compleja. A partir de esta “didáctica transmoderna e-a-e” nos enfocamos profundamente en la observación del proceso educativo como una cooperación que se constituye desde la enseñanza con el docente, el aprendizaje con el alumno y la evaluación con ambos agentes: tanto docente como alumno, puesto que son ambos quienes participan en el proceso educativo como agentes reflexivos de su propio actuar. Observamos en este trinomio una circularidad constante que evoluciona a partir de lo que en la última fase del proceso de educación, la evaluación, se arroje como lineamientos para direccionar las actitudes del alumno y el docente.

Para nosotros, la “didáctica transmoderna” es, por una parte, una observación a los procesos de la educación al interior del aula y, por otra, una propuesta

centrada en la reflexión como una construcción de conocimiento que completa el proceso cíclico en el exterior del aula. Ya hablamos de transgredir el paradigmático binomio enseñanza-aprendizaje (e-a) y proponemos referirnos constantemente al proceso triádico enseñanza-aprendizaje-evaluación (e-a-e), como constitutivo del quehacer educativo en nuestra transmoderna actualidad. Para nosotros, la educación en nuestra época actual no puede obviar o disminuir el valor de la evaluación olvidando incluirlo en sus procesos e-a, pues a partir de la evaluación es cómo la educación cobra sentido materializando los fines establecidos.

Una de las propuestas de evaluación más concretas, respecto a la valoración de las habilidades transdisciplinarias a partir de estrategias metacognitivas, la encontramos en *The Role of Metacognitive Knowledge in Learning, Teaching, and Assessing*<sup>10</sup> de Pintrich en 2002. El autor propone que la evaluación metacognitiva se realice de manera informal a través de estrategias dialécticas o de conversaciones en pequeños grupos o individuales, para que los alumnos puedan sentirse cómodos en el momento de evaluar sus propias fortalezas y debilidades cara a cara con el profesor<sup>11</sup>, de manera que reciban retroalimentación oportuna sobre sus propias percepciones. Una de las estrategias más claras que maneja Pintrich es la creación de un portafolio de evaluación en donde los alumnos puedan reflejar su trabajo a lo largo de diferentes periodos.

Por nuestra parte creemos, en primer lugar, que una didáctica transmoderna e-a-e debe reflexionar sobre los objetivos docentes e institucionales para diseñar estrategias y procesos más intencionados al logro de estos, partiendo de sistemas de evaluación concretos. Nuestra estrategia general es diseñar controles de metacognición, que se llevan a cabo en ciertos momentos durante el curso a través de “reflexiones de conocimiento”; las cuales se desarrollan a partir de preguntas motivadoras que dependen, en complejidad y profundidad, de los niveles metacognitivos de Krathwohl y Pintrich, Delors y Margery contrastados en la Tabla 1. Las reflexiones de conocimiento se realizan periódicamente por los alumnos, de forma opcional en extensión y en profundidad sobre el entendido de que la responsabilidad en el aula la comparten tanto docente como alumno para una cooperación del proceso e-a-e.

<sup>10</sup> “El rol del conocimiento metacognitivo en la enseñanza, aprendizaje y evaluación”.

<sup>11</sup> Traducción personal de: “In terms of assessment, a focus on self-knowledge implies that students should have the opportunity to assess their own strengths and weaknesses. Although this will occasionally happen in larger, public groups, it is important for motivational reasons that self-assessment is more private, occurring between one teacher and one student” (Pintrich, 2002: 224).

Utilizamos el término “reflexión” a diferencia de “autoevaluación” por un enfoque transhumanista en lo central del proceso cognitivo: la persona como centro de toda actividad. Tanto una como otra —evaluación y reflexión— se sitúan en la habilidad de pensamiento de orden superior en la taxonomía de Bloom. Sin embargo, aunque el centro es el propio alumno en ambos: en la autoevaluación el foco lo da la valoración y el juicio sobre la propia persona y la ejecución de un trabajo específico; mientras que la reflexión se encamina a considerar con detenimiento la relación de la persona con el conocimiento y la interacción de la propia persona con aquello que quiere conocer o dice saber —así reflexionamos sobre lo ontológico y gnoseológico del proceso transdisciplinario—. La autoevaluación sitúa explícitamente a la persona en el centro, mientras que la reflexión de conocimiento se dirige hacia lo cognitivo e, implícitamente y de forma obvia, a la persona. Esto refuerza la relación del hombre interior con el hombre exterior en la actitud transdisciplinaria, donde la relación y equilibrio de uno y otro lleva a aprender a hacer, a aprender a ser y a aprender a relacionarse con otros de una forma más armónica y creativa.

Con este planteamiento de la **didáctica transmoderna e-a-e** observamos la ineludible responsabilidad de plantear esta triada como inseparable y a la vez constitutiva desde una postura incluyente ante los complejos objetivos de la educación actual. Lo no planeado en función de la evaluación resulta en prácticas incidentales o con beneficios colaterales, con poca intencionalidad trascendente en la enseñanza y poca transmisibilidad de aprendizajes para la vida, por ello la evaluación como fin y como principio se indica en este trinomio e-a-e que replanteamos.

En cualquier nivel educativo y sobre cualquier disciplina, las estrategias de metacognición deben integrarse en distintos momentos del “proceso e-a-e” de manera que los alumnos comprendan la importancia de la medición del aprendizaje a través de otros y de ellos mismos como parte de procesos más integrales y humanos:

Es necesario un planteamiento holístico de la educación y del aprendizaje que supere las dicotomías tradicionales entre los aspectos cognitivos, emocionales y éticos. [...] Se han propuesto recientemente marcos más holísticos de evaluación que desbordan los ámbitos tradicionales de la enseñanza académica y abarcan, por ejemplo, el aprendizaje social y emocional o la cultura y las artes. Estas tentativas ponen de manifiesto la necesidad reconocida de ir más allá del aprendizaje académico convencional, a pesar de las serias reservas que suscita la viabilidad de captar ese importante aprendizaje emocional, social y ético por medio de mediciones, sobre todo a nivel mundial (UNESCO, 2015: 39).

Esta propuesta tendiente a la evaluación por medio de “reflexiones de conocimiento” no debería posicionarse de forma aislada sin mediciones más concretas y numéricas, otras estrategias formativas o sumativas en cuanto a contenidos de aprendizaje, sino como un fundamento integrado en la valoración del propio conocimiento y en su relación personal con el alumno. A través de esta propuesta visualizamos un hecho educativo más religado y alineado en sí mismo y más conectado a la educación humanista necesaria en el siglo XXI.

## 5. CONCLUSIONES

La transmodernidad implica, por la significación de lo “trans”, una observación detenida y revalorada de la didáctica, que transgrede los límites planteados por las didácticas de las postrimerías del siglo XX. El fin último de la presencia de lo “trans” en el siglo XXI sería la tendencia hacia el transhumanismo planteado por Nicollescu, en el cual “es la *persona* la que debe estar en el centro de toda sociedad civilizada” (2009: 100). Esta observación detenida de un nuevo humanismo se relaciona intrínsecamente con la transdisciplina, pues el reconocimiento del individuo emplazado invita a mirar lo complejo de su entorno para comenzar a observar a los individuos de la civilización que lo rodean, de ahí que la reflexión metacognitiva sea una de las fuertes apuestas de la educación actual.

En el siglo XXI el proceso que llamamos “didáctica transmoderna e-a-e” implica “reflexiones de conocimiento” que funcionen como ese “marco sólido” de Bauman que simplifica —a través de la conciencia expresada en el lenguaje— la complejidad de abstracción del pensamiento, que no es un fin, sino un proceso articulado para la construcción del conocimiento. El complejo proceso e-a-e comienza con la labor del docente en la planeación y la elaboración de un currículo, y termina en la reflexión del conocimiento por parte del propio alumno; la cual vuelve a retomar el docente como principio fortalecedor de su labor educativa y su consecuente revisión curricular, y así sucesivamente como un proceso cíclico.

Caracterizamos nuestra idea como “trans” no solo porque complejiza el binomio enseñanza-aprendizaje, sino porque ofrece la apertura para observar a los agentes del proceso educativo como un bucle que concibe al fenómeno de la educación como “circularidad abierta”<sup>12</sup> (Morín, 2006: 4) que debe observar sus comporta-

<sup>12</sup> En las definiciones que Morín amplía sobre diferentes conceptos clave de la complejidad observamos su particular postura sobre el término “bucle”. Su definición es la siguiente: “El bucle contribuye a explicar la dinámica organización de un objeto o fenómeno. Este ilustra metafóricamente

mientos para analizarse; y también la tildamos como “trans” porque revalora las condiciones origen de la educación para incentivar ciertos efectos diferentes que pretendemos en los ciudadanos de nuestro presente. Nuestra propuesta se basa en el diseño de marcos de cognición que dirijan un certero dardo reflexivo hacia la educación en cooperación, autoaprendizaje y autogestión eficaz para reducir las brechas que las mismas instituciones, por diferentes descuidos, generamos. Creemos que esta mirada didáctica transdisciplinaria y transhumanista que proponemos permite reducir la brecha educativa por medio de la articulación del aprendizaje desde la propia persona a través de las estrategias metacognitivas, reflexivas y transdisciplinares, que poco se destacan en otro tipo de estrategias didácticas lúdicas, centradas solo en lo tecnológico o en modelos pedagógicos centrados en el alumno, donde el alumno no dimensiona su responsabilidad en la educación.

La innovación de la civilización es necesaria y, por ende, es obligatorio redefinir nuevas tendencias en las humanidades y en la educación, incluyendo estrategias imaginativas y creativas. Reconocer la incorporación transdisciplinaria en nuestro quehacer educativo es, por una parte, evitar la hiperespecialización de conocimiento e incorporar diferentes estrategias disciplinares, epistemológicas, procedimentales y jugar con la experimentación de la relación entre las disciplinas y los conceptos. Por otra parte, es incentivar la reflexión metacognitiva para fomentar el equilibrio de los alumnos ante la diferencia en los programas, la preferencia de cada alumno por las disciplinas, las carencias ante ciertas habilidades y contenidos, para que de esta forma el alumno se visualice como el articulador de su propio conocimiento y sea propenso a una mayor incidencia social porque reconoce su responsabilidad en su propio proceso de aprendizaje.

Reenfocando los fines y objetivos de los individuos que pretendemos formar desde los planteles educativos, debemos encaminar nuestros esfuerzos para plantear una visualización de lo “trans” como uno de los factores de cambio en nuestros hechos educativos. La didáctica transmoderna que proyectamos aquí como innovación —transmoderna, transdisciplinaria y metacognitiva— se suma a un quehacer reflexivo que, en materia general, es un imperativo social, como impulso transformador de la didáctica, la cooperación y la renovación del hombre a través de la educación.

---

la circularidad abierta del comportamiento de la realidad. [...] Es retorno simbólico por el hecho de que no retorna exactamente al origen, sino que se dirige hacia condiciones similares; esto permite, a su vez, que surjan nuevos entes, relaciones o fenómenos, evitando con ello repetir una y otra vez un mismo efecto” (2006: 4).

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, Z (2007). *Los retos de la educación en la Modernidad Líquida*. Barcelona, Gedisa.
- . (2004). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- DE ALMEIDA, M. (2008). *Para comprender la complejidad*. México, Multiversidad Mundo Real Edgar Morín.
- DELORS, J. (1996). *La educación encierra un tesoro*. Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la educación para el siglo XXI. <http://cort.as/lot4>
- FERNÁNDEZ, V. (2011). “Balance de los estudios culturales en América Latina. La ruta de la comunicación en la definición de objeto”. *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. Número Especial: América Latina. España, Universidad Complutense de Madrid.
- FOLLARI, R. (2007). “La interdisciplina en la docencia”. *Revista Latinoamericana POLIS* [En línea]. Número 16. <http://polis.revues.org/4586>
- KRATHWOHL, D. R. (2002). “A revision of Bloom’s Taxonomy: an overview”. *Theory into practice*. Volumen 41. College of Education. The Ohio State University, pp. 212-228.
- LIPOVETSKY, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- LYOTARD, J. (1998b). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- MARGERIE BERTOGLIA, E. (2010). *Complejidad, transdisciplinariedad y competencias. Cinco viñetas pedagógicas*. Costa Rica, Uruk Editores.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2002). *La educación desde la comunicación*. Bogotá, Norma.
- MORÍN, E. (2006). *Articular los saberes. ¿Qué saberes enseñar en las escuelas?* México: Centre National de la Documentation Pédagogique (CNDP).
- NICOLESCU, B. (2009). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. México, Multiversidad Mundo Real Edgar Morín.
- PINTRICH, P. R (2002). “The Role of Metacognitive Knowledge in Learning, Teaching, and Assessing”. *Theory into practice*. Volumen 41. College of Education. The Ohio State University, pp. 119-225.
- RÍOS, A. (2002). “Los Estudios Culturales y el estudio de la cultura en América Latina”. En Mato, D. (coord.): *Estudios y otras prácticas intelectuales lati-*

- noamericanas en cultura y poder*. Venezuela, Universidad Central de Venezuela, pp. 247-254.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. (2004). *Transmodernidad*. Barcelona, Anthropos.
- UNESCO (2015). *Replantear la educación. ¿Hacia un bien común mundial?* Ediciones Unesco. <http://cort.as/rUnB>
- ZAVALA, L. (2002). “La tendencia transdisciplinaria en los estudios culturales”. *Revista Casa del Tiempo*. México, D. F., Universidad Autónoma de México, pp. 2-10.



# ADAPTING DICKENS: NARRATOLOGY AND INTERACTION WITH *THE BOY AND THE CONVICT*

MARTÍNEZ-ALCAÑIZ, VIOLETA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID (ESPAÑA)  
Investigadora predoctoral  
Código ORCID: 0000-0002-7809-6781  
violeta.martinez@predoc.uam.es

**Resumen:** El presente artículo pretende examinar el impacto de Charles Dickens en las adaptaciones cinematográficas más tempranas y, especialmente, analiza el filme *The Boy and the Convict* (David Aylott, 1909). La influencia de la obra de Charles Dickens en la evolución del cine es innegable. Además de ser uno de los autores más adaptados a la gran pantalla, la estructura narrativa de sus novelas ha inspirado el proceso de ‘narrativización’ cinematográfica. Solo durante la era del cine mudo se contabilizan alrededor de cien adaptaciones de sus novelas. En concreto, nuestro estudio se centra en *The Boy and the Convict*, una producción británica que se erige como el primer intento de adaptar *Great Expectations* al cine. Sin embargo, no fue hasta 2001 cuando Graham Petrie estableció la relación intertextual entre esta película y la novela de Dickens. Nuestro propósito es analizar tanto su discurso narrativo como su estilo fílmico, en la creencia de que podrá arrojar nuevas perspectivas sobre el origen de la adaptación cinematográfica.

**Palabras clave:** Dickens, Aylott, *Great Expectations*, *Boy and Convict*, intertextualidad, adaptación.

**Abstract:** The present study looks at the impact of Charles Dickens’ work in early film adaptations, and considers in detail David Aylott’s film *The Boy and the Convict* (1909). The influence of Charles Dickens’ literature in the evolution of the cinema is undeniable. He is not only one of the authors more widely adapted to the screen, but the narrative structure of his novels has inspired the process of ‘narrativization’ of the motion pictures. Just during the silent era, around one hundred films were adaptations of his literature. Specifically, this research focuses on the earliest attempt at reshaping *Great Expectations*, a one-reel British production titled *The Boy and the Convict* (1909). The film was largely ignored by researchers until 2001, when Graham Petrie recognized it as a partial reworking of Dickens’ novel. We aim to analyse both the narrative discourse and the film style of this motion picture in the belief that it will shed some light on the origin of film adaptation.

**Key-words:** Dickens, Aylott, *Great Expectations*, *Boy and Convict*, intertextuality, adaptation.

## 1. CHARLES DICKENS ON SCREEN

Early cinema has been generally assumed as a preparatory period for a mature art form, but there exist different assumptions with regard to what kind of evolution

has experimented during this process. Tom Gunning, in an article titled “Now you see it, now you don’t: The temporality of cinema of attractions” (1996), isolates three approaches to theorize on what he denominates the ‘continuity mode’ that prevailed in early motion pictures. The first assumption responds to a natural logic in which early cinema is conceived as a period of less development: it envisions an advanced stage that cannot be reached due to a technological and economic limited knowledge. The second statement implies the discovery of cinema’s true essence, that is, the liberation of film from its theatrical origin. Finally, the third assumption declares that cinema truly appeared only when it discovered its mission of telling stories. One cannot help wondering whether these assumptions exclude each other necessarily. We would rather suggest that they can work together. Namely, technological and economic developments helped to meet the necessary improvements to give cinema its own character and to separate it from theatrical and vaudeville spectacles. This fact implied, necessarily, the emergence of a new form of narrative. However essential these factors prove to be in the evolution of the medium, we shall consider, additionally, the social, cultural and political changes taking place in society at that time. In fact, the success of cinema is too much related to the contents or subjects of the films and the way in which filmmakers had to adapt themselves to the taste and the demands of the audience applying at each country. In Ben Singer’s words, “intertwined with modernity technologically, sociologically, and phenomenologically, cinema seemed to epitomize and encapsulate modern experience more vividly than any other form of cultural expression”, meaning that motion pictures are “the very emblem of modern life, the quintessential manifestation of modernity” (2009: 37). Cinema worked as a universal cultural compendium as well as a means of dissemination with a high capacity of social penetration. Movie-going became a social experience, different authors pointing out the heterogeneity of early cinema audiences (Mayne, 1993; Hansen, 1994; Stokes and Maltby, 1999; Allen, 2006).

In Gunning’s thought, early motion pictures were defined as ‘cinema of attractions’, it is a cinema that “directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle —a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself” (1990: 58). However, by 1907, such ‘cinema of attractions’ proved to be exhausted. The repertoire of cinematic strategies in use was inadequate (Musser, 1990). Technological improvement, higher economic conditions and major changes in the social sphere led to a new model where cinema was considered a mass spectacle. Film directors soon realized that the possibilities of the new medium extended beyond recording

whatever was placed in front of the camera. There was a general move towards longer programs and more prestigious pictures, culminating in the appearance of multi-reel films (better known as feature films) and the rise of the star system (Thompson and Bordwell, 1994). Filmmakers began to tell more psychological and convoluted stories while the number of films produced increased more and more. There was a necessity to find new and respectable subject matter, which led to the production of a high number of films adapted from plays and novels (Cousins, 2003). Audiences began to show preferences which pointed the film production in certain directions (Chanan, 1990), being film adaptation one of them.

Notwithstanding the promising expectations of the film industry in terms of success and profitability, the process of true ‘narrativization’ of cinema (Gunning, 1990: 60) presented two challenges. On the one hand, complex stories requested the development of a set of devices for constructing a film narrative discourse. On the other hand, the speeding up of the film consumption rate entailed the production of a major number of moving pictures in less time. In order to solve both matters, studios moved towards the adaptation of classical literary and theatrical pieces and, specifically, looked at world-renowned authors as Shakespeare, Zola, Flaubert or Dickens (Cartmell and Whelehan, 2010). For the purpose of this essay, let us further examine Dickens’ influence in film adaptation. The “visual images of Dickens”, as Eisenstein defined his narrative (1949: 206), became a source of inspiration for David W. Griffith and other directors who, like him, attempted to bore the same relation to its audience that the British author had with his readers. Griffith, often referred in conventional histories of the cinema as the father of modern cinema (Gray, 2010) and one of the major innovators of the narrative film (Grant, 2010), declared that he made films in the same manner as Dickens wrote his novels (Arvidson, 1925). Such was his admiration that Griffith dedicated his feature production *One Exciting Night* to Dickens, the “master story-teller”, to whom “the motion picture owes more [...] than any other man” (Exhibitor Herald, October 21, 1922). “From very early on his literary career Dickens found his writing picked up and adapted for other purposes, not least because of the tremendous selling power of his name” (Mee, 2010: 84). Particularly in cinema, his novels were some of the most adapted, reaching almost one hundred silent film versions by 1927 (Petrie, 2001). Since then, the proliferation of films and TV serials based on his works has been unceasing. Specifically, *Great Expectations* has become one of his most adapted novels, being David Lean’s version from 1946 the only one that has acquired a classic status as an adaptation of Dickens (McFarlane, 1996). What remains a matter of some curiosity is that the earliest attempt to adapt

*Great Expectations* to the screen has largely been ignored by researches. It was not until 2001 that Graham Petrie recognized *The Boy and the Convict* as a partial reworking of Dickens' novel. However important the works of researchers as Brian McFarlane are, this 1909 British silent film has never been examined in depth. Only Martin Sopocy in his article "Postscripts to James Williamson" (2010) has made some comments on the film. Thereby, what follows is intended primarily as an analysis on the narratology and the plot of *The Boy and the Convict*.

My particular interest in *The Boy and the Convict* as a case study of adaptation lies in: (a) its way of addressing itself to the problem of the limited length of the film; and (b) how far the visual aesthetic, as well as the narrative and editing techniques used, brings the film closer or moves it away from the spirit of the novel. For this purpose, I have analysed the UK version provided by the BFI Collection *Dickens Before Sound* (2006).

## 2. NARRATIVE DISCOURSE OF *THE BOY AND THE CONVICT*

*The Boy and the Convict* is a one-reel British production directed by David Aylott. It was produced and distributed in United Kingdom by the Williamson Kinetograph Company in May 1909. In the United States, the releasing agent was John J. Murdock's International Projecting and Production Company (IPPC). By the end of 1908, both the American Mutoscope & Biograph and the Edison Companies had signed an agreement and created the Motion Picture Patents Company (MPPC). The aim was to control competitors "by owning and charging licensing fees on all the existing patents" while limiting "the number of foreign firms which could join and import films" (Thompson and Bordwell, 1994: 34). The MPPC included just a few exclusive members. Among others, the agreement left out of consideration those foreign producers or agents who had been in the American market as recently as July 1908 (Bowser, 1990), like the Williamson Kinetograph Company. The independent corporations rising up outside the MPPC competed for coming to terms with those foreign producers. John. J. Murdock organized the International Projecting and Producing Company and signed up the Williamson Company.

We do not have reliable information about the exact release date in this country. Nonetheless, it had to take place by September 1909 since it was reviewed as a new release in the *New York Dramatic Mirror* on September 13, 1909. The unsigned review heavily criticizes the film from both narrative and aesthetical perspectives:

The story of this dramatic subject is not without interest but this dramatic [sic] is of the cheapest melodramatic kind that is being abandoned by the better class of producers. The waving of arms is not pantomime, and when the players in this film are not wildly gesticulating they merely walk through their parts. The scenic interiors are of the cheapest sort of painted canvas. The story tells of a wrongly imprisoned convict, who escapes by the aid of a youth. He then makes a fortune and returns to his home, where he is captured but is saved by the discovery of the true criminal. Much of the action is not clearly indicated (quoted in Sopocy, 2010: 326).

Martin Sopocy has rightly called attention to the fact that the reviewer seems to have perfectly understood the plot despite considering the action hard to follow. The surviving print contains no fewer than twelve intertitles, each one summarizing the action that comes after. They are ‘expository’ titles, very laconic, similar to chapter titles in a book (Thompson and Bordwell, 1994). One of them marks a time gap between scenes:

1. The blacksmith’s boy
2. His mothers [sic] grave
3. Food for the convict
4. An errand of mercy
5. Freed from his shackles. The pursuit
6. The warders baffled
7. Seven years after. Convict now a wealthy colonial thinks of the boy who befriended him
8. Receiving the letter
9. Realizing his ambition — the convict’s return and recapture
10. Finding the convict’s wife and daughter
11. A dying prisoner’s confession — convict’s innocence proved
12. A happy ending

The only two unexplained issues are the crime committed by the convict and the reason why the boy cries when we see him for the first time. Sopocy has suggested that some possible abridgment from a previous version would explain the latter event. Without denying completely this option, we would argue that the plot is consistent enough. The boy’s sorrow works as a prolepsis that anticipates the second scene. In fact, a subsequent title explains the reason of this sorrow: his mother is dead. Given the length of the film (ca. 12 minutes) and the extension of *Great Expectations* (ca. 550 pages), selectivity in plot and characters is necessary. This fact requests, almost inevitably, an arrangement of the events different from the order in which these events are placed in the novel, as well as an oversimplification of the narrative, as we aim to show.

## 1.1 Selectivity in plot and characters

The rendering of a complex novel with multiple subplots into a one-reel film demands a good deal of compression. *The Boy and the Convict* condenses the Pip-Magwitch relationship from *Great Expectations*, the most striking shift lying in its own happy ending, in which the convict not only remains alive, but he is acquitted of the crime for which he was originally imprisoned. An explanatory title precedes the first scene (i.e. “The blacksmith’s boy”), suggesting that the boy is the blacksmith’s son. While in *Great Expectations* Pip has lost both his mother and his father, in the film he is a single-orphan child (the spectator discovers that his mother is dead in the second title). In Dickens’ novel, the child lives with his sister and her husband, Joe Gargery. The latter represents kindness and empathy, while the former is a sort of wicked stepmother. In *The Boy and the Convict*, the boy’s father plays the role of both Joe (as a male figure) and Mrs. Gargery (as a strict and punishing authority). Furthermore, whereas the director focuses on the relationship between Pip and Magwitch, he sets aside the Satis House’s plot. Aylott offsets this lack by introducing two female characters who play the role of Magwitch’s wife and daughter. Inevitably, they remind us of Miss Havisham and Estella.

The inciting incident of both the novel and the film is the convict’s escape. However, *Great Expectations* opens with the powerful image of the tombstone of Pip’s parents, in the churchyard at the marshes. There, Magwitch threatens him with death if he does not bring him some food and a file. No more information about the convict is provided until he is captured and the officers request Mr. Gargery’s aid. On the contrary, the film opens with two officers asking for the blacksmith’s help (Aylott, 1909: [00:14-00:26]).



**Figure 1.** Opening of *The Boy and the Convict*. Two officers ask for the blacksmith’s help.

The meeting between the boy and the convict happens in second place, while it is in the fifth scene when the spectator discovers that the two officers and the blacksmith are looking for the convict. We attend the whole pursuit until the convict manages to escape. It seems of importance to pay some attention to the word ‘pursuit’ appearing on the fifth intertitle. The pursuit was the main element in chase films. The chase had been the predominant format from 1904 to 1908 and played a key role in the transition from the ‘cinema of attractions’ to a cinema based on a narrative model (Keil, 2001; Abel, 2005; Beaver, 2006; Zimmer, 2015). However, contrary to common chase films, no reason for the pursuit is supplied in the film at any moment. Therefore, *The Boy and the Convict* lacks a pre-chase scenario that develops the protagonist’s culpability. The reason may perfectly fit in Keil’s argument that “the single reel format... would push filmmakers to consider ways of formulating the central components of narrative other than those established within the chase film” (2001: 48-49). In this case, David Aylott considered it unnecessary to explain the reasons for Magwitch’s pursuit to the audience. On the contrary, the chase functions as the triggering factor that makes the plot advance through different scenarios.

While in *Great Expectations* Magwitch is captured —although he escapes again later—, in *The Boy and the Convict* he escapes from the very beginning. This decision accelerates the time of the story and drives out other events present in the novel. Whereas he is also arrested by the end of the film, a major turning point takes place: a prisoner’s confession reveals Magwitch’s innocence. He is finally released and allowed to go back home (Aylott, 1909: [10:07-11:08]).



**Figure 2.** A prisoner’s confession reveals the convict’s innocence.

Such a difference with regard to the original novel clearly responds to the necessity to legitimise the sort of cinema that evolved together with the process of

‘narrativization’. Films should not be useful only for entertainment, but also for educating the audience. As the popularity of the new media begun to spread rapidly beyond the working and the middle classes, it became an object of scrutiny. By 1909, both in Europe and in the United States, several debates concerning the positive or negative impact of the cinema were in the spotlight. All these considerations resulted in attempts at regulation of films through legislation. The Cinematographic Act in United Kingdom and, especially, the National Board of Censorship in the United States were two examples of cinema control (Whertheimer, 1993; Jones, 2001; Fisher, 2002). As IPPC was subjected to the National Board of Censorship, it seems reasonable that *The Boy and the Convict* introduced a moralizing end where the convict could demonstrate that he was falsely accused. Furthermore, Pip’s willingness to help Magwitch to escape —he lies to the officers about the convict’s whereabouts twice (Aylott, 1909: [03:22, 07:33])— and his gratitude towards the convict —Pip visits Magwitch’s family to inform his wife and daughter of his imprisonment (Aylott, 1909: [08:37])— prevails over Pip’s moral concerns, which in *Great Expectations* lead him to a constant search of redemption.



**Figure 3.** Pip lies to the officers about the convict’s whereabouts.

In *The Boy and the Convict*, Pip only rejects Magwitch momentarily when the convict reveals himself as his benefactor. Right away, Pip regrets and shakes his hands, suggesting that the young gentleman accepts the fortune he has received from the convict (Aylott, 1909: [06:29-07:24]). The almost complete absence of Pip’s internal struggle between morality and his great expectations (i.e. one of the major themes of the novel) arises due to the limitations of a one-reel film; but it also reflects a primitive stage in the development of narrative and editing techniques.

## 1.2 Film style and punctuation

Whilst the Williamson Kinetograph Company had gained renown because of introducing several innovations in film punctuation during the first years of the 20<sup>th</sup> century, *The Boy and the Convict* did not follow the same trend. Notwithstanding the very limitations of the new medium, this motion picture was not concerned with the improvements taking place at that time.

The development of a film narrative discourse involved changes in acting as well. Previously, the actors were demanded to tell the story with gestures clearly visible at stage distance (Bowser, 1990). Since movies were mainly conformed by long shots, exaggerated gestures or pantomime were necessary in order that the audience could follow the action. However, as the camera started to show closer views of the actors, this style came into conflict with the audience's request of a natural acting. Exaggeration became too bothering for the illusion of realism. Instead, facial expression was strengthened. So far, camera used to be placed 12 or 16 feet back, showing the actors from head to toe. By 1909, the '9 foot-line' was introduced, cutting off the actors below the knee (Thompson and Bordwell, 1994). Furthermore, the constant movement of the actors along the frame was substituted by a rigid and motionless standing for a more effective way of portraying feelings. The natural acting also required that actors should not look directly to camera. The aim was simply to imitate real life: no grand entrances and exits, no eloquent conversations, or interaction among characters.

In the review we have quoted above, *The Boy and the Convict* is precisely criticized due to its old style, which is considered artificial and even ridiculous. In fact, the film only uses long-shots or medium long-shots with a static camera for each scene, except from one close-up. It is what Gerard Genette has denominated 'nonfocalized' narrative, or narrative with 'zero focalization', namely, "a narrative with omniscient narrator" (1980: 189). This omniscient narrator would coincide with the 'implied author' that Porter Abbott has defined as the superior intelligence that the viewer gradually constructs "to infer the intended meanings and effects of the narrative" (2008: 235). It works as a witness whose point of view induces the audience to look at some specific directions. Additionally, since the stage distance is constant and the camera remains fixed in the same position, no character's perspective is favoured. Such omniscience is far removed from the nature of *Great Expectations*. Indeed, one peculiarity of *Great Expectations* which makes it different from other Dickens' novels is that it is written in first person. Thereby, the novel introduces Pip's double role as both the hero (intradiegetic level) and the

narrator (extradiegetic level) of the story. In Genette's terminology, it is a 'fixed internal focalization' in which the point of view of the narrator and the perspective of the hero merge.

As the camera never gets close to the characters, the stage distance makes it difficult to capture the facial expression of the actors. Consequently, they gesticulate exaggeratedly, use old resources as pointing at some direction to indicate where the convict has escaped, or look directly to the camera. In general, the film is full of excessive pantomime reflected in continuous shaking of hands, exuberant movements of arms and stagey soliloquy. Yet another criticized aspect has been the setting. During this period, the production companies increased revenues and they replaced the earlier open-air stages and cramped interior studios by larger studio buildings. These new studios combined sunlight and some kind of electric lighting, as well as incorporated three—dimensional settings. Nevertheless, *The Boy and the Convict* still uses painted theatrical-style backdrops for interior scenes, with some real furniture mixed in. The result is a lack of perspective that undermines the sense of reality.



**Figure 4.** Painted theatrical-style backdrops in *The Boy and the Convict*.

Notwithstanding, one cannot help wondering whether the film deserves such fierce criticism with regard to the acting style and the film punctuation. Let us briefly compare *The Boy and the Convict* to other two Dickens' adaptations from 1909: James Stuart Blackton's *Oliver Twist* and David W. Griffith's *Cricket on the Hearth*. The first difference has to do with the producer country: whereas *The Boy and the Convict* is a UK film, both *Oliver Twist* and *The Cricket on the Hearth* are US productions. The second distinction lies in the title, for the two American versions keep the original title of the novels, thus providing a clear connection

between novel and film. Contrary to the reception of *The Boy and the Convict* in the United States, American reviewers welcomed both *Oliver Twist* and *The Cricket on the Hearth*. On *Oliver Twist*, the journal *Moving Picture World* wrote: “the acting is unusually good, and, with the exception of a few points, the photographic quality is quite satisfactory” (1909, June 5). Griffith’s adaptation was said to “evinced the true atmospheric tenderness intended by Dickens. The settings are typical and the scenes have the local color, while the characterization is of the quaint of old English type. All this is vivified by superb photography” (MPW, 1909, May 22; Variety, 1909, May 1). Apart from praising the acting, *Moving Picture World* stated that “technically the film is almost beyond criticism. [...] The picture is clear and the movement of the characters is so smooth and even that there is no blurring. [...] The most critical audiences will be pleased with it” (1909, June 5). We pointed out in the first section that Griffith is often referred as one of the major innovators in the development of film narrative and editing techniques. *The Cricket on the Hearth* is a good example, Griffith masterfully implementing the parallel editing and showing characters moving in consistent directions in the contiguous spaces. The chronological order of the events in the novel and the order in which those events are arranged in the film are different. In the novel, it is not revealed until the end that the mysterious elderly stranger that comes to visit Peerybingle’s house is Edward Plummer, who was thought to be dead. The film provides the spectator with this information from the very beginning, thus prevailing suspense over intrigue. Titles are used economically to identify characters and plot situations. The camera still remains static, but it is placed closer to the actors so that their facial expressions and movements are visible. Outside locations mix in three-dimensional settings with real furniture.



**Figure 5.** Outside locations in *The Cricket on the Hearth*.

Whether modern techniques of editing, camerawork, acting and lighting are properly combined in *The Cricket on the Hearth*, the same cannot be said about *Oliver Twist*. The film presents nineteen self-contained scenes, most of them introduced by an explanatory title. Like in *The Boy and the Convict*, the camera remains static. The large distance between the camera and the stage impedes the audience from perceiving the actors' facial expression, but an attempt to convey a more natural acting is done. Here again, the film uses painted theatrical-style backdrops for interior scenes, with some real furniture mixed in.



**Figura 6.** Large distance between camera and actors, and painted backdrops in *Oliver Twist*.

Thereby, after comparing the film style in *The Cricket on the Hearth*, *Oliver Twist* and *The Boy and the Convict*, one may conclude that: (a) the explorations of the possibilities of film style developed over the span of several years and its implementation degree differed from one filmmaker to another; and (b) *Oliver Twist* and *The Boy and the Convict* were quite similar in terms of film style, so the harsh criticism that the latter received in the United States might be explained because of its foreign character. *Oliver Twist* was produced by the Vitagraph Company, which was one of the corporations included in the MPPC agreement. The Patents Company's efforts to monopolize the domestic market made the distribution of unlicensed films very difficult, and it seems that film magazines and journals helped to promote this purpose. *The Boy and the Convict* was forgotten for years until Graham Petrie rediscovered the film in 2001.

### 3. CONCLUSION

This essay analyses the narrative discourse and the film style of the one-reel British production *The Boy and the Convict* with regard to its original source, Charles Dickens' *Great Expectations*. The film adaptation focuses on the Pip-Magwitch relationship, while it sets aside other key plots and characters present in the novel —i.e., Mr. and Mrs. Gargery, Miss Havisham, Estella or Mr. Jaggers—. Selectivity is necessary to condense such a large novel in a few minutes. The narrative discourse is also characterized by the use of a 'nonfocalized' narrative where the point of view of an omniscient narrator directs our attention. Such omniscience drives out one of the most attractive aspects of *Great Expectations*: Pip's role as both the hero and the narrator of the story. Apart from this, the film produces its own happy ending, which we suggest it responds to the censorship imposed at that time.

*The Boy and the Convict* was criticized in the United States because of the use of long-shots with a static camera, the unnatural acting and the utilization of painted theatrical-style sets. However, a comparison between this film and two other Dickens' adaptations from the same year suggests that the harsh criticism may respond to the foreign character of the film.

### 4. BIBLIOGRAPHY

- ABEL, R. (2005): *Encyclopedia of Early Cinema*, London, Routledge.
- AYLOTT, D. (1909): *The Boy and the Convict* [Motion picture]. United Kingdom, Williamson Kinetograph Company. Available from *Dickens Before Sound* (2006) [DVD compilation], London, BFI.
- BEAVER, F. E. (2006): *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art*, New York, Peter Lang.
- BIOGRAPH FILMS (1909, May 1) in *Variety*. <http://cort.as/rUoJ>
- BLACKTON, J. S. (Director), (1909): *Oliver Twist* [Motion picture]. United States, Vitagraph. Available from *Dickens Before Sound* (2006) [DVD compilation], London, BFI.
- BOWSER, E. (1990): *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, California, California University Press.
- BURCH, N. (1979): "Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response", in *October*, 11, pp. 77-96.

- BUTTERS, G. R. (2007) *Banned in Kansas: Motion Picture Censorship, 1915-1966*, Missouri, Missouri University Press.
- CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (2010): *Screen Adaptation: Impure Cinema*, London, Palgrave Macmillan.
- COMMENTS ON THE WEEK'S FILMS: "Oliver Twist" (1909, June 5), in *Moving Picture World*. <http://cort.as/rUoj>
- COMMENTS ON THE WEEK'S FILMS: "The Cricket on the Hearth" (1909, June 5), in *Moving Picture World*. <http://cort.as/rUoj>
- EISENSTEIN, S. (1949): "Dickens, Griffith and the Film Today", in *Film Form: Essays in Film Theory* (LEYDA, J., ed. and trans.), New York, Harcourt, Brace & World, Inc, 1977, 195-255.
- FISHER, R. (2002): "Film Censorship and Progressive Reform: The National Board of Censorship of Motion Pictures, 1909-1922", in *Journal of Popular Films*, 4(2), 143-156.
- GENETTE, G. (1980): *Narrative Discourse. An Essay in Method* (LEWIN, J. E. trans.), New York, University of Cornell Press.
- GRANT, B. K. (2011): *Shadows of Doubt: Negotiations of Masculinity in American Genre Films*, Michigan, University of Wayne State Press.
- GRAY, G. (2010): *Cinema: A Visual Anthropology*, Oxford, Berg.
- GRIFFITH, D. W. (Director), (1909): *The Cricket on the Hearth* [Motion picture]. United States, Biograph Company. Available from *Dickens Before Sound* (2006) [DVD compilation], London, BFI.
- GUNNING, T. (1990): "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde", in ELSAESSER, T. (Ed.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London, British Film Institute, 56-62.
- . (1996): "Now you see it, now you don't: The temporality of the cinema of attractions", in ABEL, R. (Ed.), *Silent Film*, London, Rutgers, 71-84.
- KEIL, C. (2001): *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*. Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- MCFARLANE, B. (1996): *Novel to Film: An Introduction to Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press.
- MEE, J. (2010): *The Cambridge Introduction to Charles Dickens*, Cambridge, University of Cambridge Press.
- PETRIE, G. (2001): "Silent Film Adaptations of Dickens: Part I, Beginnings to 1911", in *The Dickensian*, 97, 7-21.
- SOPOCY, M. (2010): "Postscripts to James Williamson", in *Film History*, 22, 313-328.

- STORIES OF THE FILMS: “The Cricket on the Hearth” (1909, May 22), in *Moving Picture World*. <http://cort.as/rUp2>
- THOMPSON, K.; BORDWELL, D. (1994): *Film History: An Introduction*, New York, McGraw-Hill.
- WERTHEIMER, J. (1993): “Mutual Film Reviewed: The Movies, Censorship, and Free Speech in Progressive America”, in *The American Journal of Legal History*, 37, 158-189.
- ZIMMER, C. (2015): *Surveillance Cinema*, New York, University of New York Press.



# EL USO Y LA CONSTITUCIÓN DE LA LENGUA ALEMANA EN JOHANN GOTTLIEB FICHTE

JUAN LUIS MONREAL PÉREZ  
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)  
Profesor asociado  
Código ORCID: 0000-0003-3544-4202  
jmonreal@um.es

**Resumen:** El artículo tiene como objetivo examinar las aportaciones de Fichte al campo de la lengua, tanto desde la perspectiva de su uso en el proceso de la construcción de la nación alemana como de la constitución de la propia lengua. A tal fin, utilizamos, específicamente, dos escritos suyos que tratan dichas temáticas: *Reden an die deutsche Nation* (Discursos a la nación alemana) y *Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache* (Sobre la capacidad y el origen de la lengua). El artículo busca también darle perspectiva a las contribuciones de Fichte a la lengua, analizando en qué medida son continuación y desarrollan lo que anteriormente se había escrito al respecto, concretamente en el periodo del Humanismo renacentista, dos siglos antes. De la comparación de dichos momentos se evalúa qué han supuesto las contribuciones de Fichte para el uso de la lengua y la constitución de la misma.

**Palabras clave:** uso de la lengua, constitución de la lengua, idealismo filosófico, humanismo renacentista.

**Summary:** This article aims to examine the contributions of Fichte in the area of language, as much from the perspective of its use in the process of German nation building as from the structure of language itself. To this end, we employ two of his writings dealing with these themes: the first entitled *Reden an die deutsche Nation* (Speeches to the German Nation) and the second *Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache* (On the Scope and Origin of Language). Additionally, the article seeks to give perspective on the contributions of Fichte to language, analysing to what extent there is continuity and development with what had previously been written, specifically in the Renaissance Humanist period, two centuries before. From a comparison of such instances, there is evaluation of what Fichte's ideas have meant for the development of these aspects, language use and construction.

**Key-words:** Language use, Language construction, Philosophical Idealism, Renaissance Humanism.

**Sommaire:** L'article a pour objectif d'examiner les apports de Fichte dans la champ de la langue, aussi bien depuis la perspective de son utilisation dans le processus de construction de la nation allemande que de la formation de la langue elle-même. A cette fin, nous utilisons spécifiquement deux de ses écrits qui traitent de ces thématiques : *Reden an die deutsche Nation* (Discours à la nation allemande) et *On der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache* (Sur la capacité et l'origine de la langue). L'article cherche aussi à donner une perspective aux contributions de Fichte à la langue, analysant dans quelle mesure elles représentent une poursuite et un développement de

ce qui s'était écrit antérieurement sur le sujet, concrètement pendant la période de l'Humanisme de la Renaissance, deux siècles auparavant. Par la comparaison de ces deux périodes, on évalue ce qu'ont représenté les contributions de Fichte pour l'utilisation de la langue et sa formation.

**Mots clés:** utilisation de la langue, formation de la langue, idéalisme philosophique, Humanisme de la renaissance.

## 1. INTRODUCCIÓN

Dos siglos después (XV y XVI) de que el Humanismo renacentista hiciera sus aportaciones al campo de la lengua, emerge la figura de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), filósofo alemán, continuador de la filosofía de Kant y precursor de Schelling y de Hegel, significados representantes del llamado “idealismo alemán” (Heidegger, 1997). La emergencia de la figura de Fichte en el universo del pensamiento filosófico ha pasado por dos momentos bien diferentes con valoraciones distintas. Mientras que hasta mediados del siglo XX las aportaciones filosóficas de Fichte no fueron objeto de especial reconocimiento, sin embargo, a partir de los años sesenta de dicho siglo hasta nuestros días, su figura se ha revalorizado sensiblemente. Posiblemente, el escaso reconocimiento en el primer momento mencionado se explique por lo complejo de su discurso filosófico, por la singular personalidad filosófica de Fichte y por el hecho de su aislamiento, pese a ubicarse en medio de la potente cadena de pensamiento filosófico representada, especialmente, por Kant y Hegel. En cambio, la valoración considerable que se hace de su figura, a partir del segundo momento (años sesenta del pasado siglo), es decir, más de siglo y medio después de la publicación de su obra filosófica *Grunlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794) [Fundamento de toda la doctrina de la ciencia] (1794),<sup>1</sup> guarda relación con el conocimiento que se tiene del conjunto de la obra de Fichte, de los diversos aspectos que trata, así como de la actualidad de los mismos. En ello ha contribuido la edición crítica completa de la obra de Fichte que se inició en 1962, aunque todavía no está terminada, titulada *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* y realizada bajo el patrocinio de la Academia Bávara de las Ciencias.

La centralidad del pensamiento de Fichte es de carácter filosófico, tal como se manifiesta en el conjunto de su obra, de la que su tratado *Grunlage der ges-*

---

<sup>1</sup> Esta obra de Fichte, *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia* (Fichte: 2005), puede considerarse como la más importante, junto a otras dos que también lo son: *Concepto de la doctrina de la ciencia* y *Lecciones sobre el destino del sabio*, escritas sucesivamente en 1794 (Riobó, 1996: XXXI).

*ammten Wissenschaftslehre* (1794) [Fundamento de toda la doctrina de la ciencia] (1794) se constituye en el eje articulador de todo su pensamiento. Su abundante producción científica y la variada temática que aborda explican que: “sea considerado como el filósofo de la libertad, de los derechos humanos y de la dignidad humana. Es uno de los clásicos de la filosofía de la historia, de la sociedad, de la filosofía de la religión, de la acción moral, de la pedagogía, de la economía y también de la filosofía del lenguaje” (Riobó, 1996: XXV-XXVI).

El presente artículo tiene como objetivo examinar, por una parte, las aportaciones de Fichte al campo de la lengua, tanto desde la perspectiva de su uso en el proceso de la construcción de la nación alemana como de la constitución de la propia lengua. A tal fin utilizamos, específicamente, dos escritos suyos que tratan dichas temáticas: el primero se titula *Reden an die deutsche Nation* [Discursos a la nación alemana] y el segundo lo denomina *Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache* [Sobre la capacidad y el origen de la lengua]. Por otra parte, el artículo busca también dar perspectiva a las contribuciones de Fichte a la lengua; para ello, analiza en qué medida son continuación y desarrollan lo que anteriormente se había escrito al respecto, concretamente en el periodo del Humanismo renacentista, dos siglos antes. De la comparación de dichos momentos se evalúa qué han supuesto las contribuciones de Fichte para el desarrollo de los dos aspectos mencionados: el uso de la lengua y la constitución de la misma.

## 2. CONTEXTO FILOSÓFICO, HISTÓRICO Y POLÍTICO DE LAS APORTACIONES DE FICHTE A LA LENGUA

El pensamiento de Fichte sobre la lengua hay que relacionarlo con su diversa y rica elaboración filosófica. Incluso el propio contexto histórico (Braun, 1991: 159-164) y político en el que Fichte vive, explica —en buena parte también— la función que le atribuye a la lengua. Conviene tener en cuenta ambos contextos con el fin de analizar, en los términos adecuados, su idea sobre la lengua.

En cuanto al primero de los contextos, el filosófico, conviene señalar que el pensamiento de Fichte está expuesto en su obra *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794) [Fundamento de toda la doctrina de la ciencia] (1794); a partir de dicha obra, Fichte hizo dos Introducciones,<sup>2</sup> con el objetivo de facilitar

<sup>2</sup> El título original de la Primera Introducción en alemán es *Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre, von Professor Fichte* y el título original de la Segunda Introducción es *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre für Leser die schon ein philosophisches System haben*.

—sobre todo con la primera—, una lectura más pedagógica y didáctica de la misma (Quintana, 1987: X), teniendo en cuenta el nivel de abstracción que presenta su relato literario. Como complemento a las dos Introducciones, Fichte elaboró un tercer escrito denominado *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre* [Ensayo de una nueva exposición], publicado en 1797/1798 en la revista *Philosophisches Journal*, al igual que los otros dos (Quintana, 1987: X).

En los mencionados escritos, Fichte define su sistema filosófico (Hegel, 1962: 39) como idealista (Lauth: 1965) al afirmar que el objeto del conocimiento no es otra cosa que conocer la actividad de la conciencia del sujeto (Baumanns: 1990), razón por la que para Fichte el ser del mundo es el ser pensado; el ser, con otras palabras, es algo derivado del yo, que es actividad y libertad (Fichte, 1987: 12-13). Esto explica que Fichte denomine “idealismo” a este sistema filosófico de pensamiento; lo considera opuesto al realismo, o como él le llama, al dogmatismo, puesto que para éste la cosa existe en sí, independientemente del sujeto (Fichte, 1987: 14-16). Tan fuerte es la valoración que Fichte hace del idealismo como sistema de pensamiento, que lo califica de filosofía científica, de ciencia única y máxima, de filosofía sin más (Cruz, 1975: XXII). El contexto filosófico —es decir, el pensamiento filosófico de Fichte— no solo hay que relacionarlo con la explicación que ofrece sobre la construcción de la lengua, sino que se constituye sobre la base de la fundamentación de la misma, como más adelante se examinará. Por tanto, entronca Fichte la explicación del origen de la lengua con su propio sistema filosófico; es decir, con el idealismo.

Respecto al segundo contexto, el histórico y espacial (el tiempo y los lugares que Fichte transita), se ve reflejado en el conjunto de la obra de Fichte, tanto en la filosófica como en el resto de la misma, que puede adscribirse a los campos disciplinares de la política, del derecho, de la economía, de la historia y de la sociología. En todos estos saberes, emerge, con más o menos visibilidad, la importancia de la lengua y su función en la articulación de la sociedad y en los objetivos y retos que ésta tiene que afrontar.

Entre las obras de Fichte en las que plantea más y mejor la cuestión de la lengua en cuanto a su función y su construcción, están los *Discursos de la nación alemana* y *Sobre la capacidad lingüística y el origen de la lengua*. Ambas obras, cada una desde su perspectiva, nos ofrecen el pensamiento de Fichte al respecto y constituyen un material relevante para conocer con detalle la elaboración y las argumentaciones que propone para, por una parte, explicar la función que asigna a la lengua en la construcción de la nación alemana y, por otra parte, para fundamen-

tar la capacidad lingüística y el origen de la lengua. Los dos epígrafes siguientes se centran, pues, en presentar dichas obras desde la perspectiva indicada.

### 3. LA FUNCIÓN DE LA LENGUA EN FICHTE A TRAVÉS DE SU OBRA

#### *DISCURSOS DE LA NACIÓN ALEMANA*

El texto *Discursos de la nación alemana* es, en primer lugar, un exponente claro del interés de Fichte por abordar cuestiones diferentes y vitales que a la gente de su tiempo le interesaba y, por supuesto, a la nación alemana. Razón por la que el filósofo alemán ha conectado fácilmente con las preocupaciones existenciales de los últimos cincuenta años relativas a la libertad, a la educación; en definitiva, a la conciencia del yo, y ha tenido considerable influencia en “filósofos como Heidegger, Sartre y Ortega y Gasset” (Valera y Acosta, 1988: XII).

La preocupación de Fichte por abordar cuestiones diferentes desde su reflexión filosófica es el resultado de la influencia de Kant en su trayectoria filosófica, especialmente a través de la lectura que hace del libro de Kant sobre la *Crítica de la razón práctica*. La reflexión que Fichte hace a partir de este texto le lleva a incorporar una nueva perspectiva filosófica, más práctica y más comprometida con los problemas y la realidad que le circunda. Esta nueva perspectiva asigna al término “conciencia de yo” un alcance más amplio, pues no lo reduce a la pura reflexión individual, sino que lo proyecta hacia fuera, hacia la actuación, hacia la actividad; es decir, “el yo se pone en un acto. La realidad es, pues, pura actividad, no sustancia o cosa” (Valera y Acosta, 1988: XIV). La atracción que la obra de Kant produce en Fichte hace que sus escritos posteriores se vean marcados por esta nueva visión y, como muestra de su empatía con el pensamiento kantiano, escribe la obra *Ensayo de una crítica de toda revelación* (Versuch einer Kritik aller Offenbarung), que presentó a Kant, y que este la prologó y le facilitó el editor. Con esta obra Fichte incorpora una nueva perspectiva y, sobre todo, mejora en su valoración filosófica, una vez que se le identifica como al autor del texto, y no a Kant como en un principio se creyó, al no haber firmado éste el prólogo que le hizo.

A partir de este momento, los escritos de Fichte se amplían desde la filosofía a los ámbitos de la política, el derecho, la economía, la historia y la sociología, pero en todos ellos permanecerán los elementos básicos de su pensamiento filosófico que había expresado en su obra *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia* (1794). Entre estos escritos se encuentra su obra *Discursos de la nación alemana*,

como exponente claro de esta nueva perspectiva en Fichte y en la que examinamos, a continuación, la función que le asigna a la lengua.

En el origen de este texto, que primero tomará formato oratorio, antes de convertirse en libro, está, por un lado, la sensibilidad intelectual de Fichte por temas diversos que considera que son importantes para los tiempos que corren y para la sociedad alemana en la que vive. Pero, por otro lado, este texto es sobre todo una respuesta a su inquietud por la situación que atraviesa Alemania, país ocupado y en vías de desintegración. Será en Berlín, en el invierno de 1807-1808, como parte de un ciclo de conferencias, donde Fichte pronuncia los *Discursos de la nación alemana*, estando todavía la ciudad ocupada por la Francia de Bonaparte y con el objetivo de levantar el ánimo del pueblo alemán y reivindicar la dignidad de la nación alemana.

Los contenidos del texto *Discursos de la nación alemana* son diversos, aunque existe entre ellos estrecha relación y están planteados desde perspectivas diferentes y complementarias, tales como la política, la jurídica y la histórica (Widmann, 1982: 190), pero siempre mediatizadas por su visión filosófica que atraviesa su amplia producción científica. Dado el objetivo, anteriormente mencionado, que Fichte se fija con este texto —levantar el ánimo del pueblo alemán y reivindicar la dignidad de la nación alemana—, se explica el carácter pedagógico del mismo al hacerlo accesible a todos los que le escucharon la exposición de sus discursos, así como a todos los lectores de la obra en formato de libro. Ello significa que cada uno de los catorce discursos de que consta la obra, independientemente de la problemática que aborda, tiene una escritura accesible y comprensible. Para la consecución del objetivo principal de esta obra, contribuir a la continuidad de la nación alemana<sup>3</sup> en peligro de disolución, Fichte considera que hay dos instrumentos básicos que es necesario activar y que deben movilizar la voluntad de los alemanes: la educación, por una parte, y la lengua, por otro.

### 3.1 La educación y su papel en la reconstrucción de la nación alemana

Fichte plantea el papel que puede jugar la educación para los alemanes y para la nación alemana, desde el reconocimiento de que el estado actual en el que vive

<sup>3</sup> Fichte fundamenta toda la argumentación que desarrolla en dicha obra sobre el supuesto de que Alemania es una nación. Al respecto, Valera y Acosta señalan lo siguiente: “Alemania existe y hay una serie de peculiaridades específicas en los alemanes y lo suficientemente marcadas como para considerar lo alemán como una cualidad unitaria y autónoma. Alemania es una nación que tiene una historia; Alemania tiene una cultura y tiene, al parecer, también un pasado político” (Valera y Acosta, 1988: XXV).

Alemania se caracteriza por la existencia de *egoísmo* (Krautkrämer, 1979: 157), por la falta de *unidad y autonomía*, por el sufrimiento real al comprobar que las palabras *honor, libertad e independencia* son palabras sin significado. Esta situación, en opinión de Fichte, explica que el miedo y la esperanza hayan desaparecido de la nación alemana, como muestra de la desintegración que sufre. Ante este estado de cosas, la propuesta de Fichte en búsqueda de la regeneración es reconstruir la nación alemana a través del instrumento de la educación:

para una nación que ha perdido su autonomía, y con ello su influencia en el temor y esperanza públicos, la educación sería un medio seguro para conseguir tal sentido de la vista y además el único que le quedaría para poder elevarse de nuevo a la existencia desde su aniquilamiento resignado y confiar plenamente al nuevo y más elevado sentimiento aquellos asuntos nacionales en los que, desde que sucumbieron, ya no piensa ningún hombre ni ningún dios. Se deduce, pues, que el medio de salvación que he prometido manifestar consiste en la formación de un yo completamente nuevo que puede que haya existido ya antes y de manera excepcional en individuos aislados, pero nunca como un yo nacional y generalizado; consiste, además, en educar a la nación, que no tiene vida propia y está entregada a una vida extraña, para una vida completamente nueva [...]; en una palabra, lo que estoy proponiendo para lograr la continuación de la existencia de la nación alemana es un cambio radical de la esencia de la educación que ha venido practicándose hasta ahora (Fichte, 2002: 22-23).

Fichte no se limita a señalar, con carácter general, la bondad de la educación como instrumento de regeneración. Más bien en su propuesta señala, por una parte, los efectos derivados de la pasada educación y, por otra parte, explicita la función que debe tener la nueva educación en la reconstrucción de la nación alemana. En cuanto al primer aspecto, indica que la antigua educación ha transmitido a los educandos, y solo a una minoría, más una información de carácter religioso, ético, jurídico y un sentido del orden y de las buenas costumbres, pero que no han logrado penetrar en su interior; y como resultado de ello, Fichte dice que: “los educandos de esta educación no han seguido aquellas ideas y exhortaciones morales, sino más bien los impulsos de su egoísmo, surgido en ellos de modo natural y sin que en ello colaborase el arte de educar” (Fichte, 2002: 23-24).

La explicación que Fichte ofrece de por qué el comportamiento de los educandos sigue los impulsos de su egoísmo y no contribuye a construir la nación, se debe a que la pasada educación no ha facilitado formar la voluntad, formar al hombre mismo, al considerar que el libre albedrío del hombre, su libre voluntad, constituía la razón de ser de su comportamiento y sus decisiones. Frente a esta concepción de la educación y la formación en el pasado, Fichte propone que:

la nueva educación debería consistir precisamente en aniquilar por completo la libertad de la voluntad ya desde la base que ella pretende cultivar, y a cambio hacer surgir en la voluntad una necesidad rigurosa de las decisiones y una imposibilidad de lo contrario; a partir de esto se podría contar y confiar en ella con plena seguridad (Fichte, 2002: 30-31).

Desde esta perspectiva, la razón de ser de la educación/formación es, en opinión de Fichte, tender:

a crear un ser firme, definido y constante; un ser que ya no se transforma, sino que es y no puede ser de manera distinta a lo que es. Si no aspira a la consecución de tal ser, no sería formación, sino simplemente un juego inútil; si llegado un momento no lo ha conseguido, significaría que esa formación no se ha consumado aún (Fichte, 2002: 31).

Con esta nueva propuesta de la educación, ésta debe ir más lejos, haciendo que los educandos no solo adquieran información con la educación, sino que sea un medio para realizar cambios personales en sus vidas. Al respecto, Fichte indica que:

[...] esta nueva educación tendrá que añadir a la antigua la penetración en la raíz del impulso y movimientos vitales de que aquella careció, y del mismo modo que la antigua a lo sumo formó algo en el hombre, tendría la nueva que formar al hombre mismo y convertir la formación no en algo que se posee, como ha sido hasta ahora, sino más bien en una parte constitutiva personal del educando (Fichte, 2002: 24-25).

Esta nueva educación, Fichte opina que debe impartirse no solo a una parte o a una minoría de los alemanes (estamentos cultos), sino a todos, al conjunto del pueblo. De este modo, universalizando la educación, se rompe la estructura estamental y se camina hacia la reconstrucción de la nación alemana: “no nos queda otra solución que hacer llegar, sin más, a todos los alemanes la nueva formación, de tal manera que no se convierta en formación de un estamento determinado, sino en formación de la nación sin más y sin exceptuar a ninguno de sus miembros” (Fichte, 2002: 25).

Fichte, en su intento de profundizar en el proceso de formación de la voluntad para que sea firme, segura y constante, identifica dos factores que juegan un considerable papel en dicho proceso: la complacencia, que supone amar lo bueno, y el placer de aprender, por el que se estimula la capacidad del educando para cualquier aspecto del conocimiento; ambos factores, no cabe duda, son —en opinión de Fichte— elementos constitutivos del arte de educar, tal como lo expresa en el siguiente fragmento de su obra:

Viendo el estado en que se encuentra la educación practicada hasta ahora, puede explicarse uno, por una parte, por qué por regla general el educando aprendía hasta ahora de mala gana y, en consecuencia, poco y con lentitud, y que a falta de un estímulo suscitado por el hecho de aprender había que someterle a estímulos extraños; por otra parte, de esto surge la causa de las excepciones que se han dado a la regla. Utilizar la memoria sin más y sin que sirva a otra finalidad espiritual, es más un sufrimiento que una actividad del espíritu, y se explica que el educando acepte ese sufrimiento con la mayor desgana (Fichte, 2002: 39).

Fichte cierra el análisis detallado que hace de la educación/formación (discursos Primero y Segundo) planteando, por una parte, su relación con la ética, y la religión, y por otra, señalando cómo la educación forma al hombre en su totalidad, aspectos que aborda en el discurso Tercero. Desde el punto de vista de su relación con la ética, Fichte cree que es esencial que la educación forme al educando en lo que él llama “pura ética”, caracterizada por ser primordial, independiente y autónoma y por orientar al educando según unas normas fijas, no sin método ni al azar. De la misma manera, la educación debe transmitir al educando una formación moral que le sirva de antorcha permanente de su amor espiritual y de la que reciba “un espíritu que durante toda su vida podrá comprender todas aquellas verdades cuyo conocimiento le sea necesario, y que en todo momento será capaz tanto de permanecer accesible a la instrucción que le venga de los demás como de pensar por sí mismo” (Fichte, 2002: 48). Esta educación moral es, a su vez, un eslabón de la vida espiritual dentro de un orden social superior, que le formará para la religión: “y esta religión, basada en el vivir de nuestra vida en Dios, debe dominar también en la nueva época y en ella debe de ser cuidadosamente configurada” (Fichte, 2002: 49).

En cuanto a cómo la educación forma al hombre, Fichte considera que la educación modela al hombre hasta las mismas raíces de su vida, íntegramente, incluyendo en ello tanto al conocimiento como a la voluntad. Por ello, el arte de la educación, en opinión de Fichte, no se limita al “arte de formar al educando en pura ética, sino que se manifiesta más bien como el arte de formar al hombre en su totalidad, perfecta e íntegramente” (Fichte, 2002: 52).

Después de las consideraciones generales mencionadas acerca de la educación, Fichte finalmente concluye al respecto, recordando aquello que considera relevante en relación con el papel de la educación en la reconstrucción de la nación alemana: de un lado, hay que educar a los ciudadanos en la mentalidad patriótica que asegure la independencia alemana (Fichte, 2002: 157) y, de otro, que sea el

Estado, principalmente, quien asegure que la educación se generalice y abarque sin excepción a todos los hombres (Fichte, 2002: 200).

### 3.2 La lengua y la nación alemana

El convencimiento que Fichte tiene de la existencia de Alemania como nación, de su historia y de su cultura, lo refuerza con la realidad de la lengua alemana. El alemán, en su criterio, se ha conservado a lo largo del tiempo de forma pura, originaria, y no contaminada, contrariamente a lo que ha sucedido en otros países donde sí se ha producido contaminación en la lengua. Esta conformación de la lengua en el pueblo alemán ha hecho que se identifiquen los términos lengua alemana y pueblo alemán (Valera y Acosta, 1988: XXV).

Fichte observa una marcada diferencia entre la lengua alemana y otras lenguas; y esta diferencia consiste en que la primera se conserva como algo propio, mientras que en el segundo caso, la lengua se ha aceptado como algo extraño. Tal diferencia la explica por dos factores: la movilidad espacial y la permanencia de la lengua en el tiempo. Debido al primer factor, los alemanes siguieron manteniendo y desarrollando su lengua originaria, al no sufrir movilidad espacial, mientras que otros pueblos fueron transformando la lengua troncal que adoptaron (el alemán), gracias a la movilidad espacial que experimentaron con el paso del tiempo. Este aspecto, la movilidad de la población, es para Fichte fundamental, y explica las identidades que caracterizan a los distintos pueblos:

Solo a partir de esta primera diferencia, y de ninguna manera a partir de otras, hay que explicar las que se originaron después, como, por ejemplo, el hecho de que en la patria primitiva se conservase, de acuerdo con las antiguas costumbres germánicas, una federación de estados bajo un caudillaje de poderes limitados, mientras que en los países extranjeros, la constitución fue convirtiéndose en monárquica, más bien al estilo romano (Fichte, 2002: 65).

El segundo factor que Fichte señala para explicar la mencionada diferencia es el hecho de hablarse ininterrumpidamente la misma lengua. En el caso alemán, por la ausencia de movilidad y contaminación lingüística, la lengua se ha mantenido en su estado puro, mientras que en el caso de otros pueblos la lengua de origen se ha modificado e interrumpido en su desarrollo. La permanencia ininterrumpida de una lengua en un pueblo, como es el caso del alemán, se constituye como una segunda naturaleza para el pueblo alemán, en opinión de Fichte, que le lleva a decir que: “más forma la lengua a los hombres que los hombres a la lengua” (Fichte, 2002: 66).

Consecuencia de la visión que tiene Fichte de la relación entre hombre y lengua es su afirmación de que la lengua es la vida misma del hombre, produciéndose una relación estrecha, si no identificación, entre lengua viva y vida: “En un pueblo de lengua viva, la formación espiritual penetra en la vida; de lo contrario, formación espiritual y vida seguirán cada cual su propio camino” (Fichte, 2002: 82). Esta perspectiva de la lengua viva y espiritual se ha manifestado en el pueblo alemán de forma relevante en el ámbito de la cultura a través de los campos de la filosofía y la religión, en los que el pueblo alemán ha destacado y contribuido tanto:

Una filosofía y una religión que, por las mismas razones que ocurría con la lengua, se han mostrado en un grado de desarrollo y, a la vez, con unas cualidades superiores a las de otros pueblos. Alemania y el pueblo alemán han desarrollado y mantenido una supremacía religiosa confirmada con el gran acontecimiento histórico que supuso la Reforma de la Iglesia propiciada por Lutero (Valera y Acosta, 1988: XXVI).

Fichte concluye su reflexión acerca de la lengua y la nación supeditando la existencia de la nación alemana a la existencia de la lengua alemana, de tal modo que debe producirse, en su criterio, la fusión de ambas realidades: “cierto que allí donde hay una lengua específica debe de existir también una nación específica con derecho a ocuparse de sus asuntos con autonomía y a gobernarse ella misma” (Fichte, 2002: 216).

En este contexto, cabe también mencionar la contribución de Lutero a la lengua alemana. Lutero, aparte de haber propiciado la Reforma de la Iglesia, hay que señalar que también contribuyó a dar el salto necesario para la fijación del alemán. Sintió la necesidad de escribir y hablar en alemán convencido de que era el instrumento de comunicación que tenía para transmitir al pueblo alemán su obra y su pensamiento, por el gran poder que le atribuía a esta lengua para difundir los mensajes. Ello le llevó a tener, tanto cuando escribía como cuando hablaba, una sensibilidad muy agudizada para reconocer el efecto que se ejercía sobre un destinatario concreto en un determinado proceso de comunicación. Siempre tenía presente a quién se dirigía y en razón de ello organizaba el mensaje transmitiendo el contenido que quería compartir. Tal efectividad en el manejo de la lengua alemana se debía a que supo cómo transmitir empatía con lo que sentía y pensaba el pueblo alemán. No con los intereses del pueblo alemán en abstracto, sino muy en concreto; es decir, conocía bien las demandas y expectativas que tenían los diferentes grupos sociales alemanes en relación con cuestiones relacionadas con la religión y la Iglesia (Monreal, 2012: 197-198).

#### **4. LA CONSTRUCCIÓN DE LA LENGUA EN FICHTE A TRAVÉS DE SU OBRA SOBRE LA CAPACIDAD LINGÜÍSTICA Y EL ORIGEN DE LA LENGUA**

La preocupación por la lengua lleva a Fichte a adentrarse también en cuestiones más filosóficas, lingüísticas e históricas, propias de la teoría del lenguaje, a plantearse la construcción de la lengua abordando la capacidad lingüística en el hombre y el origen de la lengua, cuestiones sobre las que reflexiona en la mencionada obra. Por cierto, este escrito es uno de los menos conocidos de su producción científica y forma parte de sus escritos sistemáticos de filosofía<sup>4</sup>.

##### **4.1 Hombre y lengua**

La construcción y el origen de la lengua, en opinión de Fichte, es el resultado de la propia necesidad que tiene el hombre de comunicar sus conocimientos con los otros hombres mediando el ejercicio de su racionalidad, a través de símbolos significativos, tal como lo expresa en su discurso reflexivo. Ante la cuestión de descubrir el origen de la lengua, Fichte responde diciendo que: “hay que deducir de la naturaleza de la razón humana la razón de este descubrimiento” (Fichte, 1996: 11). El ser de la naturaleza humana, argumenta Fichte, está constituido por su condición de ser social que le lleva a establecer relaciones con los otros seres humanos:

vemos que los seres humanos se llevan bien entre sí, que se ayudan mutuamente y que mantienen relaciones sociales. La razón de este fenómeno tiene que estar en el ser humano mismo; en su original forma de ser tiene que poder mostrarse un principio que le determina de tal forma que se comporta con sus semejantes de otra manera que contra la naturaleza (Fichte, 1996: 17).

El hecho de las relaciones sociales en la naturaleza humana explica el fenómeno de la comunicación mediante el cual el hombre sale fuera de sí, pretende encontrar racionalidad y se abre al otro con el fin de intercambiar pensamientos. Este carácter o instinto, como dice Fichte, le lleva a señalar que:

justamente este instinto tenía que engendrar en el ser humano el deseo, después de haber entrado realmente en una interrelación con seres de su especie, de comunicar sus pensamientos de una forma determinada al otro, con el que se había relacionado, y con el fin de recibir del otro una comunicación clara de sus pensamientos (Fichte, 1996: 21).

---

<sup>4</sup> Inicialmente, dicha obra había sido publicada por Fichte en marzo de 1795 en una revista filosófica de una sociedad de sabios alemanes y editada por Niethammer.

La comunicación, vista desde esta perspectiva, proceso mediante el cual el hombre intercambia pensamientos, necesita —en opinión de Fichte— de unos símbolos significativos e intencionados que son la expresión de los pensamientos y que se convierten en necesarios para que realmente el hombre se relacione con sus semejantes (Habermas: 1975). Dichos símbolos significativos están en el origen y el contenido de la lengua (Radl, 1996: XII). Sin este instrumento, dicho proceso no se realiza y resulta fallida la comunicación.

#### 4. 2 Los símbolos en la construcción de la lengua

La aproximación más general que Fichte hace al concepto de la lengua consiste en decir que: “es la expresión de nuestro pensamiento mediante símbolos voluntarios” (Fichte, 1996: 12). En esta forma de entenderla, Fichte articula los dos elementos básicos que integran la lengua: por una parte, el pensamiento como objeto de comunicación y, por otra parte, los símbolos como el instrumento por el que el pensamiento se comunica. En relación con este segundo elemento, los símbolos, Fichte, por una parte, los diferencia claramente de las acciones, ya que éstas son el resultado de los pensamientos y, por lo tanto, no forman parte del núcleo fundamental de la lengua:

Digo a través de *símbolos*, y por tanto no de acciones. Sin embargo, nuestro pensamiento también se evidencia por los resultados que tiene en el mundo de los sentidos; yo pienso y actúo según los resultados de este pensamiento. Un ser racional puede deducir de estas mis acciones lo que he pensado. Pero esto no se denomina *lengua*. En todo lo que debe llamarse lengua no se intenciona nada más que la denominación de un pensamiento; la lengua no tiene ningún otro fin aparte de esta denominación. En un acto, no obstante, la expresión del pensamiento es casual, no es el fin. No actúo para comunicar a otros mis pensamientos; por ejemplo, no como para indicar a los demás que tengo hambre. Cada acción es fin en sí misma; actúo porque quiero actuar (Fichte, 1996: 12-13).

Resulta difícil compartir completamente la totalidad del texto de Fichte respecto a las acciones y su relación con los pensamientos. Es cierto que es posible diferenciar ambos elementos e, igualmente, admitir que las acciones no forman parte del núcleo de la lengua y que son el resultado del pensamiento. Sin embargo, su afirmación de que no se actúa para comunicar a otros los pensamientos, es difícil admitirla con carácter general, ya que sabemos que muchas de las acciones humanas tienen clara intencionalidad y son realizadas para comunicar y transmitir directamente pensamientos.

Pero, por otra parte, Fichte también enfatiza al hablar de los símbolos, sobre su carácter voluntario e intencionado. En esta voluntariedad y libre elección de los símbolos para expresar el pensamiento, se construye la lengua. Cuando esta voluntariedad no existe en la expresión del pensamiento, dicha expresión no es lengua, en opinión de Fichte, tal como lo señala en su texto: “La lengua es la capacidad de denominar voluntariamente los pensamientos. Por lo tanto, presupone una voluntad. Un descubrimiento involuntario, un uso involuntario de la lengua contiene una contradicción interna [...]. La expresión involuntaria no es lengua” (Fichte, 1996: 14).

#### 4.3 Capacidad lingüística y construcción de la lengua

En el proceso de construcción de la lengua, no todos los hombres contribuyen por igual, según el criterio de Fichte. Va a depender de la capacidad lingüística que cada persona tiene, el que su aportación sea mayor o menor. Por capacidad lingüística, entiende Fichte: “la habilidad de uno de denominar de forma voluntaria sus pensamientos” (Fichte, 1996: 13). Conviene señalar cómo al término *capacidad lingüística* empleado por Fichte, hace más de dos siglos, para indicar el potencial constructivo de la lengua que cada persona tiene en razón de su habilidad para poner en juego sus pensamientos de forma voluntaria, actualmente se le da relevancia en el lenguaje que se utiliza, tanto en las políticas educativas como en las estrategias de aprendizaje.

#### 4.4 Dinámica constructiva de la lengua

El lenguaje hablado y la forma constructiva de la lengua no son algo estático, sino que están sujetos a toda una considerable evolución histórica, tal como se observa en cualquier lengua que se analice. Fichte, en el examen que hace de la capacidad lingüística del hombre y el origen de la lengua, no olvida reflexionar sobre la evolución de la lengua a la largo del tiempo; más bien, presta suficiente atención a ciertos aspectos relacionados con esta cuestión que enriquecen el conjunto de su análisis sobre la lengua, tales como la transformación del lenguaje, los tipos de lenguaje y la articulación de la lengua.

En cuanto al primer aspecto, *la transformación del lenguaje*, Fichte señala, por una parte, la transición histórica que se produce del lenguaje expresado con sonidos naturales al lenguaje basado en denominaciones de objetos según ciertos sonidos que, finalmente, conduce a la invención y la elaboración del lenguaje hablado; y, por otra parte, identifica a la familia como el núcleo fundamental en el

que se pone en circulación el lenguaje hablado, y a la tribu/pueblo como el ámbito poblacional en el que se desarrolla el lenguaje hablado, mediando la capacidad y la influencia de unos sobre otros, tal como Fichte indica: “En los pueblos civilizados siempre habrá unos pocos que tienen la suficiente cabeza y suficientes ganas de ocuparse de la elaboración de la lengua. Por lo tanto, aquellos que demuestran la capacidad y la actitud correspondientes a esta difícil tarea pronto ganarán influencia sobre los demás a causa de sus capacidades” (Fichte, 1996: 34-35).

Con el segundo aspecto, *los tipos de lenguaje*, se denominan los objetos bien individualmente/categoría o bien en términos generales/especie. En el primer caso, el concepto de categoría remite a algo concreto y se genera en primera instancia; mientras que en el segundo caso, el concepto de especie es abstracto y tiene un proceso de elaboración más lento:

Generalmente es correcto pensar que los conceptos de categoría se desarrollaron antes que los de especie, porque para los últimos hace falta un mayor grado de abstracción. Por consiguiente, tenían que haberse derivado las denominaciones para los conceptos de especie más tarde que las denominaciones para los de categoría. Además no hay tanta necesidad de especificar el *concepto genérico* —por ejemplo, el del *árbol*— como los *conceptos de categoría*: *abedul, roble*, etc. (Fichte, 1996: 36-37).

Finalmente, con el tercer aspecto, *la articulación de la lengua*, Fichte quiere dejar bien claro cuándo se puede hablar de lengua y cuándo no. Al respecto, señala taxativamente que palabras solas, aisladas, no constituyen la lengua. Solamente cuando hay unión de palabras, articulada desde la gramática, tal como Fichte la entiende,<sup>5</sup> se puede hablar de lengua, en el sentido que lo expresa el siguiente fragmento de su obra:

Pero las palabras solas no forman toda una lengua. El idioma consiste en la unión de varias palabras para señalar un sentido determinado. Además, las palabras individuales obtienen una inteligibilidad completa así como utilidad para expresar nuestros pensamientos, solo a través de esta unión, a través de la posición, que tienen en conexión con las demás (Fichte, 1996: 45).

<sup>5</sup> La gramática, según Fichte, no pudo nacer de un convenio, de un acuerdo, sino que es el resultado de la disposición natural para hablar; es decir, nace de la necesidad del propio hombre: “Es tan erróneo creer que la denominación espontánea de los objetos se hubiese creado mediante un acuerdo especial entre los seres humanos unidos, como lo es creer que la gramática nació de un convenio. Un convenio con tal fin supone un grado de cultura intelectual, y sobre todo de filosofía del lenguaje, que en el caso de los hombres de este nivel cultural, que nos imaginamos aquí, no pudo haber tenido lugar. Esta derivación de la gramática tiene que salir más bien de una causa que reside en el ser mismo del hombre, en una disposición natural para hablar, y es preciso demostrar cómo se despertó esta disposición por necesidad, y cómo fue guiado, poco a poco, hacia la invención de los distintos modos de unión de las palabras” (Fichte, 1996: 45-46).

La gramática, pues, desde la perspectiva de Fichte, no resulta ser algo artificial, sino que es un conjunto de normas y reglas que responden a la necesidad de la lengua y a la evolución que va experimentando la razón humana. Así se explican los elementos que conforman y estructuran la gramática, como el orden de las palabras, la forma activa y pasiva del verbo, la formación del número, el orden de las personas de los verbos, los tiempos de los verbos, los casos del nombre, las preposiciones, etc.

### **5. FICHTE, ¿CONTINUADOR DE LA TRADICIÓN HUMANISTA RENACENTISTA EN RELACIÓN CON EL USO Y A LA CONSTITUCIÓN DE LA LENGUA?**

No cabe duda de que el interés del llamado Humanismo renacentista por la lengua encuentra en Fichte un digno continuador, especialmente en relación con el uso de la misma. La función que el filósofo alemán asigna a la lengua alemana en el proceso de la construcción nacional alemana a finales del siglo XVIII, no es muy diferente —salvando los contextos distintos— de lo que sobre la lengua expusieron Nebrija, por un lado, y Lutero, por otro; éste, en el siglo XVI, en pleno Humanismo renacentista, esboza la función de la lengua en la construcción y la expansión nacional.

Nebrija, por su parte, consideró que la lengua vernácula era un instrumento útil para la expansión y la construcción del imperio, el reino o la nación. En el tiempo del reinado de Carlos V (1500-1558), por ejemplo, tan fuerte era la conciencia que el poder político tenía sobre el papel de las lenguas vernáculas al servicio del reino, que Carlos V —aún en tiempos en los que el latín todavía tenía su fuerte peso en los asuntos de la Corte— no hablaba latín, o al menos no era partidario de hablarlo; en cambio sí se expresaba en diferentes lenguas vernáculas. Este pensamiento fue el que mantuvo Antonio de Nebrija en relación con el papel de la lengua castellana en la expansión del imperio español, apoyándose en el humanista Lorenzo Valla, que puso en relación el esplendor y la decadencia del latín con el esplendor y la decadencia del Imperio Romano (Burke, 2006: 29).

La lengua constituyó para Nebrija el centro de su interés y dedicación, pero no al modo escolástico que la reducía a un puro artificio especulativo, sino al modo renacentista: como algo vital y práctico para el hombre y para la modernización de la sociedad (Monreal, 2011: 158). Razón por la que la lengua, desde la perspectiva del lebrijano:

- Debe tener un uso real y concreto.
- Debe servir al hombre; es decir, debe estar hecha a la medida del hombre y, por supuesto, de la sociedad.
- Debe responder a la manera común en el habla, no a un artificio solamente usado por minorías, como en definitiva defendían los escolásticos. Pero la manera común en el habla debía ser la mejor, la usada por los mejores, por aquellos que han usado la lengua con claridad y belleza, tal como lo hicieron los clásicos (Rico, 1996: 11).
- Debe ser un instrumento de comunicación si corresponde a la lengua viva.

El contexto histórico de 1492 sirvió a Nebrija para ver la oportunidad y el papel que podía desempeñar la *Gramática castellana* que acaba de publicar (Nebrija, 1980: 101-102). Dicho contexto histórico supuso para España un cambio sumamente importante que tendría unos efectos de primer orden, no solo en el ámbito político y social, sino también cultural y lingüístico: en este año España, por un lado, vuelve a la unidad del país mediante la toma de Granada y la expulsión de los árabes; y, por otro, España se abre también a nuevos mundos a través del descubrimiento de América.

Lutero también defendió la lengua alemana como un instrumento importante para la nación alemana, aunque valoraba las lenguas clásicas como medio para acceder al conocimiento de los libros sagrados y a los autores clásicos. Incluso algunos de sus textos fueron escritos en latín. Este uso de las lenguas es el resultado de la época en la que vive Lutero (1483-1546), y hay que adscribirlo al periodo renacentista: época de esplendor, apertura y renovación. En Alemania, tal como sucedió en los países europeos más impregnados del Humanismo renacentista, se produjo en los tres primeros decenios del siglo XVI un clima muy favorable hacia todo lo que suponía renovación, nuevos valores y recuperación de la cultura antigua a través del acceso a los estudios profanos; principalmente, los clásicos. Los humanistas en Alemania, como en otros países europeos (Vidal, 2008: 32-37), también formaron un colectivo creciente, ávido de cambios y muy sensible a verse atraído hacia aquellos personajes que se pusieron a la cabeza de lo que representaban los valores más significativos del Humanismo renacentista (Lilje, 1986: 39).

En relación con las lenguas, Lutero, aún valorando y conociendo bien el latín, prefirió el uso de la lengua como medio para comunicarse con el pueblo, en este caso el pueblo alemán (Oberman, 1992: 361-363). Supo distinguir bien cuándo debía usar el latín, siempre que se dirigía a lectores cultos, y cuándo debía usar el alemán, siempre que se dirigía al pueblo alemán creyente, que fue en la mayoría

de los casos. Por ello, las lenguas no eran para Lutero un puro signo de distinción social, sino la forma de establecer relaciones con la gente. A tal fin usó todos los recursos que la lengua y el lenguaje le ofrecían para conseguir sus objetivos (Monreal, 2012: 198).

Las lenguas ocupan un lugar relevante en la escala de valores de Lutero; este fue el primer teólogo que consideró las lenguas como un instrumento básico para el acceso y el buen conocimiento del Evangelio, no escribiendo ni una sola línea que no estuviera motivada por su concepción de la fe (Lilje, 1986: 14). Su perspectiva religiosa le hace ver la importancia que tienen las lenguas como instrumento para el entendimiento de la vida cristiana expresada en el Evangelio (Lutero, 2006: 222-223).

En cuanto al uso de la lengua alemana, Lutero contribuyó a dar el salto necesario para la fijación de esta lengua como vernáculo. Con su aportación, la lengua alemana fue algo más de lo que era antes, y contribuyó a la labor que muchos hombres y generaciones de alemanes habían realizado antes que él para transitar desde los dialectos germanos a la unidad lingüística nacional. Lingüísticamente hablando, Lutero se situó ante al alemán en una posición central y oficial —la de la Cancillería de Sajonia—, alejada de un dialecto en particular, y utilizó todas sus variedades idiomáticas, de modo que todos los alemanes le entendieran.<sup>6</sup>

No le ha faltado a Lutero un amplio reconocimiento por esta labor realizada hacia la lengua alemana. Desde casi todos los frentes, si se excluye el de sus enemigos naturales (los papistas) que difícilmente podían sumarse a este reconocimiento expreso, ha habido a lo largo del tiempo testimonios claros tendentes a ensalzar la figura de Lutero por su contribución al desarrollo de la lengua alemana, como es el caso de su compatriota Federico Nietzsche cuando afirma que:

la obra maestra de la prosa alemana es justamente la obra maestra de su máximo predicador: la Biblia ha sido hasta ahora el mejor libro alemán. Frente a la Biblia de Lutero, casi todo lo restante no es más que literatura; una cosa que no nació en Alemania, y que por eso no ha arraigado ni arraigará en los corazones alemanes como lo hizo la Biblia (García-Villoslada, 1971: 405).

Muchos de los reconocimientos a la labor de Lutero en pro de la lengua alemana le han considerado como el padre de la moderna lengua literaria alemana.

<sup>6</sup> Cf. Sala, R. (1999): Introducción, en Wolfgang Goethe, J.: *Poesía y Verdad*. Barcelona, Alba Editorial, p. 261: “Desde la traducción al alemán de la Biblia por Lutero hasta el siglo XVIII, el dialecto sajón de Meissen fue la lengua culta de Alemania, elevada a la categoría de “lengua nacional” por Gottsched. La influencia de Goethe sería decisiva para la posterior unificación del alto alemán y el alemán central y su conversión en la lengua literaria que hoy se conoce”.

Probablemente, este calificativo es una exageración, como afirma Lilje, aunque no tanto, continúa diciendo, si se tiene en cuenta que el alemán —o, lo que es lo mismo, el alto alemán que devendrá en lengua literaria— es impensable al margen de Lutero (Lilje, 1986: 13-14).

A pesar de las grandes contribuciones que se hacen a la lengua en el periodo del Humanismo renacentista, Nebrija y Lutero, entre otros, no se plantean abierta ni sistemáticamente la cuestión de la constitución de la lengua,<sup>7</sup> cosa que sí hizo más tarde Johann Gottlieb Fichte en su obra *Sobre la capacidad lingüística y el origen de la lengua*, tal como se ha visto anteriormente.

## 6. A MODO DE REFLEXIÓN FINAL

Examinando desde una perspectiva teórica las aportaciones fundamentales a la construcción de las lenguas que se han producido a lo largo del tiempo, aparecen dos factores que se han constituido en elementos fundamentales en dicho proceso: el uso de la lengua y la reflexión teórica acerca de la misma. Cada uno de dichos factores ha tenido presencia y peso significativo, aunque en grado diferente, tanto en el Humanismo renacentista como, posteriormente, en la propia obra del filósofo alemán, Fichte, aun mediando entre ambos momentos más de dos siglos. Ello significa que la construcción de una lengua es el resultado de un proceso acumulativo que tiene lugar a lo largo del tiempo y con la aportación de los distintos saberes. Resultado, por otra parte, siempre inacabado y totalmente abierto a sucesivas contribuciones en el presente y en el futuro.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- BAUMANN, P. (1990): *J. G. Fichte. Kritische Gesamtdarstellung seiner Philosophie*, Freiburg/München, Verlag Karl Alber.
- BRAUN, J. (1991): *Freiheit, Gleichheit, Eigentum*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- BURKE, P. (2006): *Lenguas y comunidades en la Europa moderna*, Madrid, Akal.

---

<sup>7</sup> Ello no quiere decir que algunos humanistas no hayan tratado esta cuestión o se hayan adentrado en ella, aunque no lo hayan hecho de forma sistemática.

- CRUZ, J. (1975): “Introducción general a la Doctrina de la Ciencia”, en GOTTLIEB FICHTE, J.: *Doctrina de la Ciencia*. Buenos Aires, Editorial Aguilar, IX-XLIII.
- FICHTE GOTTLIEB, J. (1962): *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, edición de R. Lauth, H. Jacob y otros, Stuttgart, Bad Canstatt.
- . (1987): *Introducciones a la doctrina de la Ciencia*. Estudio preliminar y traducción de José María Quintana Cabanas, Madrid, Editorial Tecnos.
- . (1996): *Sobre la capacidad lingüística y el origen de la lengua*. Estudio preliminar de Rita Radl Philipp y Manuel Riobó González, Madrid, Editorial Tecnos.
- . (2002): *Discursos a la nación alemana*. Estudio preliminar de María Jesús Valera y Luis A. Acosta, Madrid, Editorial Tecnos.
- . (1794): *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia*, Pamplona, Editorial Cruz Cruz, Juan, 2005.
- GARCÍA R. (1971): *Martín Lutero*, Vol. II: En lucha contra Roma, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.).
- HABERMAS, J. (1975): *Zur Entwicklung der Interaktionskompetenz*, Frankfurt am Main, Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften.
- HEGEL, G. W. F. (1962): *Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie*, Hamburg, Feliz meiner Verlag.
- HEIDEGGER, M. (1997): *Der Deutsche Idealismus (Fichte, Schelling, Hegel)*, Frankfurt am Main, Vittorio Kostermann.
- KRAUTKRÄMER, U. (1979): *Staat und Erziehung. Begründung öffentlicher Erziehung bei Humboldt, Kant, Fichte, Hegel und Schleiermacher*, München, Johannes Berchmans.
- LAUTH, R. (1965): *Zur Idee der Transzendentalphilosophie*, München, A. Pustet.
- LLILJE, H. (1986): *Lutero*, Barcelona, Salvat Editores.
- LUTERO, M. (2006): *Obras*, Edición preparada por T. Egido, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- MONREAL, J. L. (2011): “Nebrija y su tiempo. La construcción de la lengua”, en *Revista de Filología Románica*, 28, pp. 157-168.
- . (2012): “La perspectiva religiosa y el uso de la lengua en Lutero”, en *Revista Futhark*, 7, pp. 189-228.
- NEBRIJA, A. de (1980): *Gramática de la Lengua Castellana*. Estudio y edición de A. Quilis, Madrid, Editora Nacional.

- OBERMAN, H. A. (1992): *Lutero. Un hombre entre Dios y el diablo*, Madrid, Alianza Universidad.
- QUINTANA, J. M. (1987): “Estudio Preliminar”, en GOTTLIEB FICHTE, J.: *Introducciones a la Doctrina de la Ciencia*. Madrid, Editorial Tecnos, IX-XXX.
- RADL, R. (1996): “Reflexiones sobre la capacidad lingüística y el origen de la lengua de J.G. Fichte desde una perspectiva sociológica” (I). Estudio Preliminar, en GOTTLIEB FICHTE, J.: *Sobre la capacidad lingüística y el origen de la lengua*, Madrid, Editorial Tecnos, IX-XXIII.
- RIOBÓ, M. (1996): “Aspectos histórico-filosóficos del sistema de J.G. Fichte relacionados con la capacidad lingüística” (II). Estudio Preliminar, en GOTTLIEB FICHTE, J.: *Sobre la capacidad lingüística y el origen de la lengua*, Madrid, Editorial Tecnos, XXV-XL.
- RICO, F. (1996): “Lección y herencia de Elio Antonio Nebrija 1481-1981”, en GARCÍA DE LA CONCHA, V.: *Nebrija y la Introducción del Renacimiento en España*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 9-14.
- SALA, R. (1999): “Introducción”, en GOETHE, J. W.: *Poesía y Verdad*. Barcelona, Alba Editorial, pp. 11-21.
- VALERA, M. J. y ACOSTA, L. A. (1988): “Estudio Preliminar”, en FICHTE GOTTLIEB, J.: *Discursos de la nación alemana*. Madrid, Editorial Tecnos, 2002, IX-XXXV.
- VIDAL, C. (2008): *Caso Lutero*, Madrid, EDAF.
- WIDMANN, J. (1982): *Johann Gottlieb Fichte. Einführung in seine Philosophie*, Berlin, de Gruyter.



# **“PORQUE A VECES LO QUE ES CONTRA LO JUSTO POR LA MISMA RAZÓN DELEITA EL GUSTO”: ADAPTACIONES DE LOPE DE VEGA PARA LA ENSEÑANZA DE ELE**

BEGOÑA SÁEZ MARTÍNEZ

ESCUELA OFICIAL DE IDIOMAS DE VALENCIA (ESPAÑA)

Profesora del Departamento de Español para Extranjeros

Código ORCID: 0000-0002-2079-5643

saezmart@gmail.com

**Resumen:** En este artículo se analizan dos adaptaciones de Lope de Vega para la enseñanza de ELE: *El caballero de Olmedo* y *Fuenteovejuna*, con el objetivo de abordar el papel de la literatura y el lugar de los clásicos en la enseñanza de ELE. Asimismo se reflexiona sobre la diferencia entre la lectura dirigida a fomentar las competencias lectora y lingüística y aquella que se propone dar a conocer y sensibilizar con los usos estéticos del idioma para desarrollar la competencia literaria.

**Palabras clave:** ELE, Lope de Vega, adaptaciones literarias, competencia literaria, literatura, lectura, clásicos.

**Abstract:** In this article the adaptations that have been made of two works of Lope de Vega (*El caballero de Olmedo* y *Fuenteovejuna*), for the purposes of teaching on the ELE are analysed. Thus it considers the difference between reading that is aimed at stimulating competence in reading and use of language, and reading which aims to impart knowledge of and sensitivity to the aesthetics of language use for the purpose of developing literary competence.

**Key-words:** ELE, Lope de Vega, literary adaptations, literary competence, literature, reading, Classics.

## **1. DE ADAPTACIONES Y CENICIENTAS: EL PAPEL DE LA LITERATURA EN LA ENSEÑANZA DE ELE**

Ante la publicación *Don Quijote de La Mancha. Puesto en castellano actual íntegra y fielmente por Andrés Trapiello* (2015), es previsible que surjan encontradas reacciones. De un lado, habrá lectores descontentos ante lo que consideran un producto adulterado. De otro, habrá lectores que celebrarán el poder disfrutar de las aventuras de don Quijote y Sancho Panza sin la dificultad que puede suponer

leerlas en la lengua del siglo XVII. En medio de todo ello, habrá quienes se centren en cómo se ha hecho la adaptación y qué beneficios aporta un libro que, como el propio Trapiello comentaba (Ors, 2015), ha acumulado tantos fracasos de lectura. Porque, a fin de cuentas, cuando hablamos de adaptaciones literarias estamos reflexionando sobre literatura, lectura, sociedad y educación. Algo que es de suma importancia en el campo de la enseñanza y el aprendizaje de lenguas extranjeras.

Sin embargo, las adaptaciones de clásicos en ELE constituyen un campo nuevo de investigación. Contamos con estudios sobre adaptaciones literarias para la lengua materna (Sotomayor, 2005), o bien sobre lecturas graduadas en ELE, aunque también en este ámbito, como observa Salkjelsvik (2005), se echan en falta estudios enfocados hacia la naturaleza literaria de este tipo de libros como, por ejemplo, el de Jean Greenwood (1988).

Por el contrario, sobre fracasos de lectura en ELE no faltarían anécdotas. Podríamos recordar “Lucas, sus clases de español”, de Julio Cortázar. En este divertido relato el director de la escuela le indica a Lucas que ha de enseñar español “castizo y práctico” (2000: 35). Siguiendo esta consigna el profesor entrega a sus alumnos franceses una crónica taurina de *El País*, a su juicio muy actual y con un vocabulario muy práctico, que comienza: “El galache, precioso, terciado, mas con trapío, muy bien armado y astifino” (ibíd.: 36). Los estudiantes se lanzan a sus diccionarios para traducir el pasaje y, al final, desconcertados abandonan el aula. A esta anécdota podrían sumarse las de quienes aprendieron español en la universidad leyendo obras como, por ejemplo, el *Poema de Mio Cid* y que cuando viajaban por primera vez a España utilizaban el léxico adquirido con estas lecturas. Al saludar jubilosamente usaban “albricias” o utilizaban “vos” como forma de tratamiento. Lógicamente nadie les entendía.

En ambos casos podemos ver las implicaciones negativas de la lectura y de una selección inadecuada de un tipo de texto escrito para el aprendizaje de una segunda lengua. Por un lado, cabe tener presente que la lectura no incrementa necesariamente la competencia oral, y más si tenemos en cuenta que en español hay una marcada diferencia entre lengua escrita y hablada. Por eso, quien aprende leyendo solo consigue hablar como un libro con todo lo que ello implica. Por otro lado, leer no es traducir. La traducción, como los alumnos de Lucas, palabra por palabra, frena la lectura, hace imposible la comprensión global del texto y sobre todo convierte la lectura en una tarea tediosa y ardua que acaba causando desánimo.

Pero, además, estas anécdotas se refieren a unos modelos curriculares concretos, en los que los textos escritos desempeñan un determinado papel. En un caso se remite, siguiendo a Stembert (1999), al periodo clásico en la enseñanza

de idiomas, donde las obras de autores consagrados de la literatura se conciben como la manifestación más lograda de la lengua, el modelo lingüístico y cultural por excelencia. Se busca que el alumno se convierta en una especie de humanista capaz de leer a los grandes escritores en su lengua original. En el ejemplo de Lucas, como el propio narrador ironiza, supone aplicar “el método de la autoenseñanza” (ibíd.: 36). El texto se queda en el mero terreno de la descodificación, y de una descodificación imposible porque no hay ningún análisis del material, ninguna planificación y ni muchos menos un procedimiento a seguir. Asimismo el texto para un profesor como Lucas es una especie de testigo de un hecho cultural, el toreo, y, por ello, un buen complemento para aprender el vocabulario útil para lanzarse al ruedo que es lo que parece que piensan hacer sus alumnos “apenas tengan el diploma en el bolsillo” (ibíd.: 35).

Junto a estos modelos, los enfoques comunicativos suelen centrar el aprendizaje de la lengua casi exclusivamente en lo oral, en una pragmática de la comunicación cotidiana, dejando de lado casi por completo la lectura de los textos literarios porque se considera algo poco funcional y útil, o porque se asocia a lo tradicional, desmotivador y complejo. Y, sin embargo, cuando se pregunta a los docentes por el papel de la literatura en la enseñanza, nadie niega sus beneficios. Podríamos servirnos del mismo argumento que esgrime Italo Calvino ante la lectura de los clásicos: “La única razón que se puede aducir es que leer los clásicos es mejor que no leer los clásicos” (1994: 6). Por tanto, leer literatura es mejor que no leerla.

En realidad, la inclusión de textos literarios en el currículo de L2 nunca se ha cuestionado, lo que sí ha cambiado han sido los enfoques al respecto. No en vano, en el *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas*, al valorar los usos estéticos del idioma, se pone el énfasis en el valor de la literatura como herencia cultural:

Las literaturas nacionales y regionales contribuyen de forma importante a la herencia cultural europea, que el Consejo de Europa considera “un patrimonio común valioso que hay que proteger y desarrollar”. Los estudios literarios cumplen muchos más fines educativos, intelectuales, morales, emocionales, lingüísticos y culturales que los puramente estéticos (Consejo de Europa, 2001: 60).

Pero el concepto de herencia cultural no deja de ser algo vago que puede dar lugar a una visión un tanto reduccionista de lo literario. De hecho, como comenta Mendoza (1993), es una “derivación interesante, pero no exclusiva, de la literatura”. Lo cierto es que la interacción comunicativa requiere de un conocimiento de la realidad cultural, diferente de lo que se suele denominar como herencia cultural. Afirmar Mendoza:

El aprendizaje activo de una lengua viva no precisa de herencias, sino de actualizaciones en el presente. El destinatario natural de la literatura es el hablante nativo que participa directamente de la cultura autóctona; por ello la naturalidad expositiva de ciertas obras contemporáneas referidas a la vida actual refleja con naturalidad la realidad de la cultura cotidiana, sin insistir en matizaciones etnocéntricas, es decir, sin tipificación de situaciones, de costumbres, de personajes, de valoraciones o apreciaciones, etc., que en ocasiones se exageran o deforman con intenciones didácticas. La novela, el teatro, por ejemplo, aportan referencias culturales contextualizadas en un convencional marco de ficción; pero su contenido tiene validez como reflejo experiencial de los componentes estandarizados de la cultura propia y de los actos de comunicación (ibíd.).

Por todo ello, el papel del profesor es fundamental a la hora de integrar la literatura en la metodología y en la actividad del aula de idiomas. En efecto, según el Marco, serán los profesores quienes tengan presente y determinen “qué usos lúdicos y estéticos de la lengua tendrá que aprender el alumno, cómo se le capacitará para ellos o qué se le exigirá al respecto” (60). De ahí, su relevante función al plantearse qué importancia concede a su propia “capacidad para la apreciación estética de la literatura y su habilidad para ayudar al alumno a desarrollarla” (ibíd.: 143). Y esa importancia va ligada a tener en cuenta que la literatura no es un tipo de producción extraña, ni en el contexto social y cultural, ni en el aula. Siguiendo a Mendoza (2004), los textos literarios pueden ser un recurso y material de orden curricular: “un material que se orienta hacia la formación lingüístico-comunicativa porque se considera como auténtica producción de una lengua, por lo que se utiliza como exponente de muchos y posibles usos”.

En los últimos años se ha asistido a un nuevo auge del uso de la literatura en la enseñanza de idiomas. Así lo demuestran estudios ya clásicos sobre el tema como, por ejemplo, el de Acquaroni (2007) o el de Pérez Parejo (2009). Es indudable que la literatura no solo ofrece grandes posibilidades didácticas, sino que tiene la ventaja de acercar de forma simultánea la lengua y la cultura del país, algo que en última instancia contribuye al desarrollo de la educación intercultural del alumno y a mejorar su competencia comunicativa. Sin perder de vista que estamos enseñando un idioma, podemos hacerlo a través de la literatura o enseñar literatura como un componente más del idioma, ver, siguiendo a Sitman y Lerner, el aprendizaje del lenguaje y la literatura como “dos aspectos de una misma actividad” (1996: 231).

Si entre los objetivos principales del uso de la literatura está el de contribuir al desarrollo de la competencia lectora y al enriquecimiento cultural, tampoco puede faltar el del goce y disfrute de lo literario. A fin de cuentas, la literatura más que

enseñarse, ha de disfrutarse. Potenciar el gusto por la ficción sería lo deseable y hacer que el oficio de lector, como sugiere Muñoz Molina en *Pura alegría* (1998), sea más placentero que el de escritor. Sin embargo, encontrar el libro adecuado para los alumnos es muchas veces azaroso, algo circunstancial, y más si tenemos en cuenta que el placer de la lectura es un disfrute inconcreto.

Surge entonces el eterno dilema para el profesor: ¿Qué textos literarios hay que seleccionar? ¿Tienen cabida los autores clásicos en estos programas de enseñanza? ¿Es preferible una literatura prefabricada como sucede a veces con muchas lecturas graduadas que, lejos de crear mundos estéticos y autónomos de significado, son textos de encargo? ¿Es más conveniente una literatura *light*, identificada con lo actual y moderno, que un clásico que se suele asociar con lo antiguo, lo ilegible y lo desmotivador? ¿Tiene sentido la adaptación de los clásicos en ELE?

Si partimos de la idea de que la literatura debe estar presente en el aula de español para extranjeros en todos sus niveles, no hay ningún inconveniente en acercar los textos clásicos al alumno, en hacer que estos estén a su alcance. Lógicamente, los textos han de ser modelos de lengua actual y, por ello, como señala Pedraza, “esta premisa nos obliga y autoriza a adaptar levemente las obras de otras épocas” (1998: 66). Y aquí surge el consabido debate sobre si las adaptaciones sirven para acercar la literatura o para desvirtuar lo que se quiso decir. Stembert es rotundo al respecto cuando afirma:

no estoy de acuerdo con la lectura de obras adaptadas o simplificadas, es decir, mutiladas desde el punto de vista de la autenticidad, que dan una idea tan falsa y troncada de la obra original que los alumnos puedan inferir que no merecen ser leídas en su integridad (*El Quijote* en 50 páginas se reduce a un conjunto de anécdotas) (1999: 251).

Pedraza también insiste en que han de “ser ligeramente adaptados” (1998: 62). Se trataría de salvar escollos como arcaísmos, hipérbatos, expresiones o formas de tratamiento en desuso; es decir, todos aquellos obstáculos lingüísticos que, a su modo de ver, “no afectan a la entraña del texto” (ibíd.: 62), ya que, como él mismo añade: “no es lo mismo que prosificar una comedia de Lope o Calderón” (ibíd.: 62).

Nadie discute que una cosa es mutilar un texto y otra es saber adaptarlo. Un caso muy significativo es la “adaptación” para niños de *Pastores de Belén* de Lope de Vega, realizada por Rafael Olivares en 1941 y que, como ha analizado Raynié (2002), constituye una refundición llena de amputaciones relativas a pasajes profanos o considerados indecentes y con modificaciones léxicas en torno a términos como “parir” o “parto” y no en cuanto a dificultosos y enrevesados tropos. En rea-

lidad, el adaptador se dedica a hacer accesible la novela pastoril de Lope desde “un punto de vista moral”, pero no desde “un punto de vista intelectual” (ibíd.: 210).

Es innegable que la dificultad que torna ilegible una obra clásica, tanto para estudiantes nativos como para estudiantes extranjeros, no solo reside en su lenguaje sino también en el contexto y los contenidos. Por esto último, son necesarios estudios como los de Pérez Parejo, centrados en la descodificación cultural de textos literarios para la clase de ELE, en el que no falta un apartado dedicado al Barroco donde se analiza el honor, la honra y la ideología del poder.

Alonso González, adaptador de *Don Quijote* (Vicens Vives, 2004) y del *Lazarillo de Tormes* (Vicens Vives, 2005) para jóvenes, afirma con justeza:

Hoy hay que adaptar la obra como se suministra un antibiótico, dosificada según la edad y el peso (mental) del consumidor. Adaptar un clásico es como pedirle al peluquero un arreglo de pelo: ni rapado, ni crestas de *punkie*, ni tinte ni cambio de imagen. Adaptar el *Quijote* no es resumirlo, ni meter “morcillas”, sino entresacar lo esencial y actualizar el lenguaje, pero conservando su pátina. Norma: tan literal como sea posible, tan libre como sea necesario (2009: 2).

En la misma línea Navarro Durán (2006), adaptadora de muchos clásicos para el público infantil y juvenil, como *Tirant lo Blanch* (Edebé, 2005), *Don Quijote* (Edebé, 2007), *La Celestina* (Edebé, 2008), *Lazarillo* (Edebé, 2006 y 2010), entre otros títulos, plantea que “nadie discute la importancia de las obras clásicas, pero pocos tienen acceso a ellas” (17). Por ello, aboga por “leer una buena adaptación” (ibíd.: 19); es decir, fiel y clara, en la que se seleccionen pasajes esenciales, el lenguaje sea accesible y haya una absoluta fidelidad al modelo. Leer una versión fiel, aunque sea simplificada, podrá llevar al lector hasta la obra original o podrá no llevarlo, pero por lo menos quedará integrada en su mundo de referencias culturales.

Adaptar un texto o leerlo en versión original constituye pues un asunto polémico. Se trata de un debate polarizado, de escaso consenso. Sin embargo, adaptar es plantearse si es legítimo o no la *lecturabilidad* de un texto y reflexionar sobre qué lo hace ilegible para determinados receptores. Es un campo que puede relacionarse con el problema de la traducción de textos literarios y, dado que no es posible aprender todos los idiomas, podemos dar gracias de poder leer un sinfín de obras a las que de otro modo no tendríamos acceso. Y eso que somos muy conscientes de la “traición” de la traducción, de los sentidos que se pierden por el camino. Por ello, el argumento de la autenticidad no tendría que ser sinónimo de adaptación como algo falso, puede ser una imitación que resulte auténtica. Hay que mostrar lo lejano o extraño a través de lo cercano.

En este sentido, podemos aplicar a la operación del adaptador los conceptos de extranjerización —lo “extraño” está inscrito en el texto— y de domesticación —convertir un texto en “lo mismo”—, que Venuti (1995) utiliza en el campo de la traducción. El traductor puede llevar al lector hasta el escritor o bien puede guiar al escritor hasta el lector. Se puede reproducir el texto meta con los matices del texto origen o bien orientarse al destinatario y adaptarse a la lengua y cultura de la lengua meta. Se puede, en suma, tratar de compensar la falta de comprensión del idioma original por parte del lector o no. Al igual que traducir requiere conocimientos amplios y atención a muchos factores —lengua, cultura, estilística, etc.— también adaptar es una operación compleja que muchas veces no está exenta de razones comerciales. Libros de pocas páginas de lectura fácil para un comprador potencial, el estudiante de ELE, pero un tipo de estudiante con recursos económicos y con un nivel cultural aceptable. Libros en general que suelen apostar más por operaciones de domesticación de lo literario, donde se opta por lo neutro en detrimento de lo creativo.

Con todo, cabe plantearse: ¿Es ilegítimo adaptar? ¿Es mejor conservar el texto íntegro pero repleto de llamadas y notas que interrumpen el proceso de lectura? Pensemos, por ejemplo, en “El *Quijote* en el aula. Crisol didáctico para el encuentro de la lengua, la cultura y el discurso” (<http://goo.gl/U5rZMR>), del Centro Virtual Cervantes, un proyecto encomiable, pero que inevitablemente ha de pasar por las anotaciones para hacer comprensible el texto literario. Todo depende, en fin, de cómo estén adaptados los textos; es decir, de la existencia de adaptaciones solventes por parte de autores de reconocida calidad literaria. Una buena adaptación que haga más accesible el texto —modernizar la lengua, abreviar el desarrollo, superar escollos lingüísticos, etc.—, aunque sea otra cosa, no necesariamente ha de dejar de ser literatura. El problema es cuando por adaptación lo que encontramos son ejercicios de reescritura de tramas o argumentos literarios que tienden a la uniformidad lingüística, que podrán ampliar o no las competencias lingüística y lectora, pero no necesariamente la competencia literaria.

## 2. ADAPTACIONES DE LOPE DE VEGA PARA LA ENSEÑANZA DE ELE

De la producción literaria de Lope de Vega adaptado para estudiantes de ELE, nos vamos a ocupar de dos de sus obras maduras cuya posición como dos de los clásicos del teatro universal de todos los tiempos es indiscutible: *Fuenteovejuna* (1612-14) y *El caballero de Olmedo* (1620-25). Sin embargo, nos hallamos ante

dos resultados muy distintos. En el primer caso, se trata de una actualización. En el segundo caso, estamos ante una muestra de reescritura en la que la obra teatral ha dado lugar a otro texto. A partir del drama de Lope se construye un relato. Ayuda a ello el hecho de que la trama de la obra sea, como afirma Rico (1985), una de las “más límpidas, sencillas y, sin embargo, más ricas” (26).

### **2.1 *El caballero de Olmedo* (2002), adaptación de Juan Carlos Muntaner para Nivel Intermedio A, según la programación del Plan Curricular del Instituto Cervantes**

La obra se acompaña de una “Presentación” en la que se celebran los valores de la lectura como modo de extender la memoria, imaginación e inteligencia, y también como “la mejor forma de practicar y ampliar los conocimientos que ya se tienen de una lengua” (7). Se insiste en que la colección “Es para leer” se concibe como “instrumento de aprendizaje” y también “fuente de disfrute”. Se subrayan los dos ejes que articulan la obra: amor y muerte, y se describe como “la historia de un apuesto y valiente caballero al que la fuerza del destino separará de la mujer a la que ama” (ibíd.: 7). Asimismo no se deja de lado que esta “apasionante historia” se basa en un hecho real. Junto a ello, se incluye una “ficha de lectura” centrada en el autor, unos apuntes sobre *La Comedia Nueva* y un breve resumen del argumento. Todo ello se completa con una serie de ejercicios de comprensión lectora, análisis gramatical y vocabulario, para mejorar y poner en práctica el español.

Los tres actos del drama se han transformado en tres partes y un epílogo que se acompañan de títulos que resumen el contenido. De este modo, la obra se estructura en cuatro núcleos: “El enamorado”, “La fuerza del amor”, “La fiesta y la tragedia” y “El castigo”. En realidad, estos títulos sirven para estructurar por bloques temáticos los nueve capítulos que componen la trama y el desenlace. Así, la primera parte se compone de tres capítulos: “Don Alonso Manrique” (1º), “La enamorada” (2º) y “El enredo” (3º); la segunda parte se estructura en “Los celos” (4º), “La decisión” (5º) y “El engaño” (6º) y, por último, la tercera parte se divide en “La corrida” (7º), “La felicidad” y “La muerte” (9º). En cuanto al epílogo, en él se resume el contenido bajo el título de “El castigo”.

Con estas señales, el lector puede orientar su lectura y predecir lo que va a leer —sabe que está ante un personaje que es importante, que se enamora, pero hay algún problema—. El adaptador ha convertido la estructura interna del drama en la estructura externa del relato, ha visibilizado los esquemas de composición y ha

traducido la sustancia poética a una prosa funcional, correcta pero exenta de fuerza dramática.

El primer capítulo une las principales líneas argumentales de la escena primera y segunda del drama. Sitúa el relato geográficamente, caracteriza a Alonso y a Tello, añade datos como la edad del protagonista o anticipa otros como el favor real o su destreza como torero (vv. 849-858). Asimismo, traza una caracterización bastante libre de Fabia a partir de los versos 323-337 de la escena 5 —“tenía un bonito cuerpo”, “vestía con descaro”, “las arrugas de su rostro delataban una vida larga e intensa” —, o explicita lo que en el drama se sugiere poéticamente, como sucede con la queja inicial del enamorado.

Pero, además, se pierden muchas de las sugerencias trágicas que desde sus dos primeras escenas contiene el drama de Lope. Desde el principio, el enamorado está abocado a la muerte por los ojos hechiceros de la dama. La dualidad amor y muerte y la fuerza del destino, que recorre todo el drama, han desaparecido por completo del relato.

No en vano, cuando los alumnos leen este primer capítulo, suelen pensar que todo acabará muy bien, que se trata de una historia de amor con final feliz al uso y lo hacen no por desconocimiento de determinados elementos literarios y culturales como, por ejemplo, la función trágica de la celestina Fabia, sino simplemente porque no aparece esa ironía trágica que transita por toda la pieza teatral. Aquellos versos premonitorios de ese destino fatal, en los que don Alonso cuenta a Fabia cómo siguiendo a doña Inés fue a parar a cierta capilla se han desvanecido como el humo en la adaptación: “Vine sentenciado a muerte / porque el amor me decía: / ‘Mañana mueres, pues hoy / te meten en la capilla’” (vv. 155-158).

El segundo capítulo concentra los elementos básicos de las escenas 3 a la 10: la enamorada del galán forastero, su desdén por don Rodrigo, la entrada en la casa de Fabia para entregar los versos de don Alonso, el elogio del *carpe diem* o la respuesta de Inés al mensaje de amor. Sin embargo, un personaje crucial en la trama como lo es don Rodrigo, tan solo es esbozado con los rasgos de un pretendiente que se queja del poco aprecio que le muestra la dama. La queja del rival desdeñado (vv. 461-490), después asesino, además de ofrecer otro caso de sufrimiento por amor no correspondido, anticipa, de nuevo sobre el juego tópico del amor y la muerte, parte de la tragedia. Don Rodrigo también se queja y pide “al amor y a la muerte / que algún remedio” (vv. 463-464) le den. Sus palabras: “serás mi muerte, señora, / pues no quieres ser mi vida” (vv. 479-480), prefiguran su propio destino. Será precisamente Inés, el objeto de su amor, quien pida justicia y finalmente este será ejecutado.

Asimismo, los versos (503-516) de don Alonso quedan reducidos a un fragmento rimado (“Vi a la mujer más hermosa / en la feria de Medina. / El sol ante ella se inclina / mi alma también la adora”), que carece por completo de los juegos de palabras en torno a los pies de la dama y al listón verde de las chinelas que se llevaron sus ojos, un signo de amor que se convierte en destino de su muerte: “Si matas con los pies, Inés hermosa, / ¿qué dejas para el fuego de tus ojos?” (vv. 515-516). Es el listón el que da lugar al equívoco y al enredo y es lo que en suma articula el núcleo del tercer capítulo. Sin embargo, de él desaparece el billete de Inés en el que se menciona que dicha cinta es la de su chinela. Tampoco hay rastro de la comicidad de la escena en la que Fabia habla de los hechizos con muela de ahorcado y Tello parece amedrentarse. Y ni mucho menos hay referencia al desasosiego amoroso de Inés (vv. 707-728), a una transformación que la propia Fabia al final del acto atribuye al efecto de sus hechizos y conjuros y ante lo cual se promete la victoria. Y todo ello, porque estamos ante personajes planos. Nada ha quedado de la fuerza persuasiva de Fabia, del poder seductor de sus palabras en las que ensalza a don Alonso y que perturban a Inés: “¡Ay, madre! Vuélveme loca” (v. 867), con las que finalmente la joven accede a su poder de medianera.

Aunque en la adaptación por primera vez aparezca la palabra “destino” (ibíd.: 30), solo lo hace para explicar la presencia de don Rodrigo y don Fernando ante la reja; hecho que, sin embargo, en el drama es tratado con toda naturalidad: el enamorado, acompañado de su amigo que precisamente pregunta: “¿De qué sirve inútilmente / venir a esta casa?” (vv. 623-624), encuentra una forma de consolar su desdicha y de alimentar su esperanza. Lope no necesita justificar su presencia apelando al destino. Asimismo, ningún rastro queda de los últimos versos del cantar trágico con los que se pone cierre al primer acto: “la gala de Medina, / la flor de Olmedo” (vv. 886-887).

El cuarto capítulo, “Los celos”, sintetiza las dos primeras escenas del Acto II: los encuentros amorosos a escondidas con las idas y venidas de don Alonso de Medina a Olmedo, la presencia del enemigo ante el descubrimiento de la capa y los celos que atormentan al amante. De nuevo no hay espacio para describir los tormentos del fuego de amor, ni los ecos petrarquescos como la comparación con Leandro y el componente trágico que subyace en la historia mitológica o las referencias a *La Celestina*. Tampoco se recogen los efectos de la ausencia amorosa que llevan a Inés a confesar su pena a las fuentes y a las flores.

Asimismo, el adaptador elimina la comicidad del pasaje de la caída de Tello o su glosa a la canción “En el valle Inés”, con la que el escudero realza ese morir de amor que padece su amo. En los capítulos quinto y sexto se sintetizan argumen-

talmente los contenidos relativos al fingimiento de Inés de querer ser monja para así evitar el casamiento con don Rodrigo, la referencia a la presencia del Rey en Medina con ocasión de las fiestas de mayo, el anuncio de la corrida de rejonos y de la entrega de una “condecoración” a don Alonso que en el original se refiere a la entrega del hábito de la orden militar y la encomienda. Ocupa mayor espacio la argucia de Fabia y Tello, disfrazados respectivamente de monja y maestro de latín para que los amantes puedan seguir viéndose y evitar la decisión paterna de casarla con su pretendiente. Aquí la adaptación lucha por aproximarse un tanto al pulso cómico del original. Mantiene el juego de latines en el que se finge tomar lección para sorpresa del padre, pero no puede transmitir en absoluto la complicidad del lector-espectador ante frases como las de don Pedro que, cuando se refiere a la alcahueta Fabia, afirma: “Un ángel es la mujer” (v. 1462).

En cuanto a la presencia cada vez más amenazante de don Rodrigo, se resuelve aludiendo a sus celos, odio y sospecha que le llevan a ir maquinando la forma de deshacerse de su adversario. Nada queda de ese tema poético universal que es la queja contra la aurora que separa a los amantes, ni de la encarnación dramática de los celos a través de la figura de don Rodrigo. Decir que “el odio y los celos crecían en el alma de don Rodrigo” (ibíd.: 48), es decir muy poco de esa pasión incontrollable que don Fernando define, en unos hermosos versos, como: “una quimera / que se forma de envidia, viento y sombra, / con que lo incierto imaginado altera” (vv. 1360-1362), y ante lo cual el propio personaje siente que perderá “el sentido” (v. 1380), pues es consciente de que el amor le “desatina” (v. 1394). Y del mismo modo se siente enajenado don Alonso y, sin embargo, no hay ninguna sombra en el relato de la fuerza poética, cómica y trágica de las dos últimas escenas del acto. Ninguna huella queda del monólogo en el que el galán se lamenta del mal de ausencia y alaba la belleza de su enamorada, ni tampoco de la escena cómica en la que don Alonso lee por jornadas las cartas de doña Inés, y ni mucho menos de los sueños que para el galán son “revelaciones del alma” (v. 1753) y que presagian su muerte.

La tercera parte resuelve el dinamismo del Acto III en breves pinceladas sobre la valentía y la buena humanidad de don Alonso en la plaza, frente a la envidia y las ansias de matarlo que se han apoderado de don Rodrigo; hechos que ocupan el séptimo capítulo. Se suprime por completo la fuerza monstruosa de la envidia y los celos que atormentan a don Rodrigo hasta el punto de que él diga: “estoy loco” (v. 2042), o la despedida de los amantes en la reja en la que el galán en versos cargados de melancolía (vv. 2179-2227) expresa sus temores, siente que parte a la muerte, que está “con las ansias de la muerte” (v. 2197) y anticipa el des-

enlace: “Aquí se acabó mi vida, / que es lo mismo que partirme” (vv. 2252-2253). Presentimientos que en la obra de Lope a su vez se complementan con la irrupción de “una Sombra, con una máscara negra y sombrero, y puesta la mano en el puño de la espada”, que le sale al encuentro por el camino de Medina a Olmedo.

Los dos últimos capítulos cambian el orden de determinadas escenas, con lo que se pierde por completo la intensidad patética del desenlace. Así, la muerte de don Alonso se narra de forma posterior a la felicidad que reina en la familia. En el drama, cuando Inés confiese al padre que está enamorado del valiente muchacho y este lo acepte: “Desde ahora es tu marido” (v. 2581), asistimos al triunfo de lo irremediable, a unas bodas de sangre, pues como sabe el lector-espectador por las escenas anteriores, el caballero ya está muerto. El adaptador lo sugiere levemente diciendo que Fabia estaba “preocupada porque tenía el presentimiento de que iba a ocurrir una desgracia” (ibíd.: 62), o que a don Alonso “como le había ocurrido a Fabia antes, un mal presentimiento le tenía preocupado. Incluso las sombras de los árboles le parecían amenazantes en esa noche sin luna” (ibíd.: 65). Esto es, sin duda, un ejercicio de traducción totalmente exento de trabajo formal y de poesía dramática.

Por esta razón, parece que el adaptador opta por narrar la muerte en el último capítulo, como si con ello quisiera sustituir la tensión dramática con un cierre más efectista. Asimismo, aunque anteriormente haya explicitado que don Rodrigo ha descubierto los amores secretos del caballero de Olmedo y su amada, nada queda de las razones (vv. 2306-2327) con las que en el drama don Rodrigo justifica el asesinato apelando a la deshonra y la habilidad de la hechicera: “el honor de entrambos atropella” (v. 2317).

No es fácil para el adaptador encajar las distintas escenas ni los juegos escénicos. En el drama, los asesinos están escondidos mientras don Alonso se lamenta de la profunda tristeza que se va apoderando cada vez más de su ánimo (vv. 2344-2373) hasta oír la copla completa: “que de noche lo mataron” y la canción “Sombras le avisaron / que no saliese, / y le aconsejaron / que no se fuese / el caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo” (vv. 2386-2392). Tras el encuentro con el labrador, en el que el caballero en un aparte afirma: “Todo me espanta” (v. 2397), irrumpen en escena los asesinos y posteriormente llega Tello. En la adaptación, en cambio, se subraya la valentía del protagonista frente al miedo del labrador y se acorta la segunda canción, donde aparecen referencias a las sombras, a “los avisos del cielo” (v. 2466).

Asimismo, si en el drama Tello encuentra a don Alonso, es porque el galán ha partido antes y después el criado ha de alcanzarlo (“bien puedes partir sin mí, /

que yo te sabré alcanzar”, vv. 2130-2131). Por ello, lo que interpreta como “¡Mala señal” es su encuentro con unos hombres a caballo que van huyendo hacia Medina y que no le responden cuando les pregunta sobre su amo. Sin embargo, en la adaptación se añade que “tenía prisa por contarle que don Pedro lo aceptaba como yerno. Pero también le preocupaban los malos augurios de Fabia” (ibíd.: 68). La presencia de lo maravilloso que en el drama de Lope ocupa un lugar importante se resume en una simple palabra: augurios y una explicación de que en efecto Tello tiene motivos para estar preocupado porque seis malhechores aguardan a su señor. El dramatismo de esta parte de la obra se diluye por entero. Nada hay del lamento de versos como: “¡Ay de mí! ¿Qué haré en un campo / tan solo?” (vv. 2468-2469), ni de las exclamaciones con las que el fiel criado expresa su rabia, ni de esa entereza con la que don Alonso lo calma diciendo: “Tello, Tello, ya no es tiempo / más que de tratar del alma” (vv. 2500-2501).

Por último, el desenlace que en el drama se dilata añadiendo detalles como el hermoso parlamento en el que Tello en unos ochenta versos relata ante el Rey la atrocidad cometida con su amo, una intervención en la que no faltan hermosos versos poéticos como la referencia a “la luna, que salió tarde, / menguado el rostro sangriento” (vv. 2675-2676), o la intervención de Inés pidiendo justicia al monarca, desaparece del epílogo, que no deja de ser como una breve anotación a una obra que ha narrado una historia de amor, destino y muerte.

Pero mi intención no es comparar enanos con gigantes. No niego la utilidad que esta recreación pueda aportar a las lecturas de español para extranjeros, ni quito mérito a que el adaptador se haya enfrentado a ello intentado ante todo mantener la estructura de la obra. El estudiante leerá una refundición del drama de Lope, habrá salvado, como diría Pedro Salinas, “las dificultades de lo arcaico” (1934: 10), y podrá integrarla a su mundo de referencias culturales. Pero lo que es incuestionable es que el texto ha perdido por el camino toda su magia verbal.

## **2.2. *Fuenteovejuna* (2003), adaptación de Celia Ruiz para Nivel Avanzado**

En el caso de *Fuenteovejuna* la adaptadora ha mantenido la estructura dramática y una ligera rima; ha suprimido versos y ha añadido alguno cuando era estrictamente necesario para restituir el hueco producido por la eliminación, pero no escenas, con lo cual el conjunto de la obra no queda dañado. En cuanto a la lengua, se ha optado por actualizarla. Por ejemplo, se elimina el sayagués (dimuño por demonio) o hay cambios como “lanza en el ristre” por “lanza preparada”, “es

rigor y necesidad” por “es absurdo y tontería”, “¡Qué estilo tan enfadoso!” por “¡Qué manera de enfadarse!”, o villa por pueblo.

Pero este trabajo sobre la lengua no está privado de cambios infieles. En el original, Laurencia afirma: “¡Cuántas mozas en la villa, / del Comendador fiadas / andan ya descalabradas! (vv. 193-195), haciendo referencia a que han sido deshonradas o han perdido la virginidad. En la adaptación esto se resuelve con “a todas las engañó”. Cuando Pascuala dice: “Tendré yo por maravilla / que te escapes de su mano” (vv. 196-197), se utiliza la palabra mano en un sentido fatídico, sentido que encontramos desde el *Cantar de los Cantares* y que es empleado en la poesía erótica del Siglo de Oro, pero que se pierde en la adaptación al ser sustituido por el plural “de sus manos”.

Asimismo, se añaden indicaciones relativas a los cambios de espacio (sala del palacio, plaza de Fuenteovejuna, etc.), necesarias para orientar al estudiante, y se ajustan los conceptos básicos del texto al nuevo modelo. De este modo, están presentes todos los motivos esenciales de la pieza y desaparece lo que no se considera útil al conjunto. Por ello, se reducen las enumeraciones, reiteraciones, exuberancias verbales propias del barroco o descripciones que no añaden nada a la fábula aunque ilustren sobre cuestiones históricas o geográficas.

Pero toda poda para llegar a la esencia del texto tiene consecuencias. Siguiendo a César Oliva: “es evidente que cualquier supresión debilita el carácter del personaje o personajes que intervienen en la escena” (2004: 46). Por ejemplo, se suprime el monólogo de Laurencia hacia el final del Acto III: “Amando, recelar daño en lo amado” (v. 2163 y ss.), en el que habla de la muerte metafórica causada por la ausencia del amado —tópico del amor cortés—, que sirve de pórtico al encuentro entre los enamorados que después de tanta tragedia se pueden decir amores. También reduce su filípica contra la cobardía de los hombres y el diálogo entre las mujeres que forman la escuadra.

Asimismo se atenúan las referencias crueles y truculentas. Por ejemplo, se quita dramatismo al relato de Flores, el criado de Fernán Gómez, al describir la toma de Ciudad Real (Acto I). Los detalles sobre cortar cabezas o azotar, presentes en Lope, se resuelven en simples castigos en la adaptación. También al reducir las canciones con las que los rústicos reciben al Comendador desaparecen las alusiones irónicas (“venciendo moricos”), o la relativa a la enumeración de los regalos campestres en los que hay una fina ironía de villanos sobre el falso valor del Comendador. En la escena de la boda (Acto II), se suprime todo el juego con las canciones y la alegría general, así como el romance simbólico de la “niña en caballo” en el que se cuenta que un caballero de Calatrava amenaza a una virgen. En

Lope estas canciones son simbólicas y prefiguran un desenlace trágico. De hecho, mientras en el drama se indica que “sale Laurencia, desmelenada” confirmándose que ha sido violada, signo visual que además contrasta con la imagen de la “niña en cabello” evocada en la fatídica canción que se entona durante su boda, en la adaptación se opta por “los cabellos sueltos y despeinados”.

Con todo, se salva lo esencial, no el detalle. Sin embargo, a pesar de las posibilidades didácticas que el teatro ofrece en la enseñanza de idiomas, los alumnos, ante la lectura de textos dramáticos y más si se asocian con lo clásico, no ofrecen la misma respuesta que ante los textos narrativos. Les suele atraer más la adaptación de *El caballero de Olmedo* que la de *Fuenteovejuna*. La rechazan como si fuese una pieza de museo.

### 3. ¿LITERATURA O TEXTOS DE SEGUNDO ORDEN?

Con este análisis pretendo poner sobre el tapete que más que ante clásicos adaptados estamos ante clásicos adaptados a las circunstancias, es decir, dirigidos a alumnos extranjeros que aprenden español. Por ello, el objetivo principal es el pedagógico. De ahí que en estas publicaciones la explotación didáctica sea fundamental y cobre en sí un papel más destacado que el propio texto. En este sentido, nada tiene de nocivo leer adaptaciones. Pero me pregunto: ¿qué queda del clásico? ¿Las adaptaciones están más interesadas en el contenido o la trama de la obra literaria que en su poética? ¿Son ejercicios de lengua o de literatura?

Una obra literaria también postula un modo de leer, una serie de hilos y redes culturales que se pierden en las adaptaciones. Lo describía con acierto Piglia (2005: 179 y ss.) al referirse a la primera traducción de *Ulysses* al castellano. Bloom lleva una patata en el bolsillo, elemento que en la tradición irlandesa se asocia a la cura de dolores reumáticos. Sin embargo, el traductor lo asocia a su propio contexto y ante la frase aparentemente sin sentido: “Potato I have”, opta por “soy un zanahoria”.

Sin duda, una “buena adaptación”, adjetivo que siempre se utiliza pero cuyo significado nunca se acaba de explicitar, necesita de un adaptador que posea olfato y sensibilidad literarios porque, a mi modo de ver, transformar a lenguaje explicativo no es adaptar. Claro que, dicho esto, me pregunto: ¿Por qué se vuelve a los clásicos? ¿Se vuelve a los clásicos para acercarlos al presente o porque son una buena fuente de argumentos atractivos?

No podemos negar que las adaptaciones en ELE, a pesar de ser textos creados con criterios adecuados al nivel de competencia lingüística del estudiante, pueden

constituir un punto de partida productivo para desarrollar la competencia literaria de los aprendices de ELE. Pero todo dependerá de cómo se hayan realizado las adaptaciones. Una “adaptación buena” no tiene nada de nocivo para la enseñanza pero no nos asegura estar ante una obra literaria. En cualquier caso, el texto adaptado permitirá dar mucho juego en el aula; siempre podremos añadir lo que se omite y, de esta forma, la adaptación podrá abrir muchas más lecturas. Sin embargo, una “buena adaptación” literaria, no se debería entender como un texto de segundo orden, sino como lo que denota el adjetivo: de calidad.

Es posible que este tipo de adaptaciones sean “contra lo justo” pero puedan “deleitar el gusto” en esta nueva sociedad de lectores, un público que demanda o requiere “otro” tipo de texto. Es posible también que se apele a una concepción de la literatura menos normativa, más flexible, fluida y abierta. Algo, por otro lado, un tanto contradictorio, pues precisamente se están seleccionando textos canónicos. Es posible que Lope de Vega pase a integrar la enciclopedia cultural de los aprendices de ELE y que, siendo muy optimistas, la adaptación les lleve a la lectura del clásico en su lengua materna.

En suma, al igual que Lope plantea en su *Arte nuevo*: “aunque fueran mejor de otra manera” (v. 373), tendremos que seguir preguntándonos si este es el camino o si hay otros modos de adaptar que no hagan perder el goce ante los usos estéticos de la lengua, es decir, ante la literatura. Quizá no le falte razón a Andrés Trapiello cuando plantea la necesidad de que don Quijote “hable nuestra lengua” (2005: 13), pero no a costa de su fidelidad y de su embrujo. En el caso de las adaptaciones de textos literarios para la enseñanza y el aprendizaje de ELE el reto también es doble: la lengua y la literatura. Claro que, en última instancia, todo ello dependerá de si realmente los programas de ELE apuestan o no por una defensa de la literatura.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- ACQUARONI, R. (2007): *Las palabras que no se lleva el viento: literatura y enseñanza de español como LE/L2*, Madrid, Santillana.
- ALONSO GONZÁLEZ, E. (2009): “Un Quijote a medida”, *Levante-EMV, Posdata*, 13 de febrero, 1-2.
- CALVINO, I. (1994): *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets.
- CONSEJO DE EUROPA [2001] (2002): *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. <http://goo.gl/oDf3qW>

- CORTÁZAR, J. [1979] (2000): *Un tal Lucas*, Buenos Aires, Punto de Lectura.
- GREENWOOD, J. (1998): *Class Readers (Resource Books for Teachers)*, Oxford, Oxford UP.
- MENDOZA FILLOLA, A. (1993): “Literatura, cultura, intercultura. Reflexiones didácticas para la enseñanza de español, lengua extranjera”, en *Lenguaje y textos*, nº 3, pp. 19-42. <http://goo.gl/QCSvTZ>
- . (2004): “Los materiales literarios en la enseñanza de ELE: funciones y proyección comunicativa”, *redELE: Revista Electrónica de Didáctica ELE*, nº 1.
- NAVARRO DURÁN, R. (2006): “¿Por qué adaptar a los clásicos?”, *TK*, nº 18, diciembre, pp. 17-26.
- OLIVA, C. (2004): “La dramaturgia de los clásicos: El ejemplo de Calderón de la Barca”, *ADE Teatro*, nº 103, pp. 42-46.
- ORS, J. (2015): “Andrés Trapiello: ‘*El Quijote* es el libro que más fracasos de lectura acumula’”, *La razón.es*, 23 de abril. <http://goo.gl/kYIVLX>
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1998): “La literatura en la clase de español para extranjeros”, en Celis, Ángela y Heredia, José Ramón (coords.), *Lengua y cultura en la enseñanza del español a extranjeros* (actas del VII Congreso Internacional de ASELE), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 59-66.
- PÉREZ PAREJO, R. (2009): *Modelos de mundo socioculturales en la historia de la literatura española (automatización y descodificación para alumnos de ELE)*, *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, nº. Extra 2.
- PIGLIA, R. (2005): *El último lector*, Barcelona, Anagrama.
- RAYNIÉ, F. (2002): “Pastores de Belén, de Lope de Vega: ¿Una novela para niños?”, *Didáctica (Lengua y literatura)*, nº 14, pp. 195-210.
- RICO, F. (1985): “Introducción” a Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, pp. 13-93.
- SALINAS, P. (1934): *Poema de Mio Cid*, Madrid, Revista de Occidente, 2ª.
- SALKJELSVIK, K. S. (2005): “Casi literatura: el caso de las lecturas graduadas para el nivel inicial”, FIAPE. I Congreso internacional: *El español, lengua del futuro*, Toledo, pp. 1-10. <http://goo.gl/EfX3ow>
- SITMAN, R. y LERNER, I. (1996): “Literatura hispanoamericana: herramienta de acercamiento cultural en la enseñanza del español como lengua extranjera”, en Montesa, S. y Gomis, P. (eds.), *Tendencias actuales en la enseñanza del español como lengua extranjera I*, (Actas del V Congreso Internacional de ASELE), Málaga, pp. 227-234.

- SOTOMAYOR SÁEZ, M<sup>a</sup> V. (2005): “Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias”, *Revista de Educación*, núm. extraordinario, pp. 217-238.
- STEMBERT, R. (1999): “Propuestas didácticas de los textos literarios en la clase de E/LE”, en Miquel, L. y Sans, N. (eds.), *Didáctica del español como lengua extranjera*, Madrid, Fundación Actilibre, pp. 247-265.
- TRAPIELLO, A. (2005): “Algunas razones”, en Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Destino, pp. 9-16.
- VEGA CARPIO, L. de (1985): *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra.
- . (1993): *Fuente Ovejuna*, Barcelona, Crítica.
- . (2002): *El caballero de Olmedo* (clásico adaptado), Madrid, Espasa Calpe.
- . (2003): *Fuenteovejuna* (clásico adaptado), Madrid, Anaya.
- VENUTI, L. (1995): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres y Nueva York: Routledge.

# DIGITAL VIDEO TECHNOLOGY IN THE ENGLISH FOR TELECOMMUNICATION ENGINEERING CLASSROOM

MARÍA JESÚS VERA-CAZORLA  
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (ESPAÑA)  
Profesor contratado doctor  
Código ORCID: 0000-0002-0210-030X  
mariajesus.vera@ulpgc.es

**Resumen:** Uno de nuestros retos como profesores de Inglés para Fines Específicos es ser capaces de involucrar a los estudiantes de postgrado en la utilización del inglés como una herramienta para compartir sus proyectos e interactuar, en nuestro caso con otros ingenieros, sin perder de vista el uso de la lengua extranjera para la vida cotidiana. Si motivación y autenticidad son dos palabras claves en la enseñanza de IFE, internet y sus muchas posibilidades se presenta como una fuente muy valiosa a la hora de encontrar materiales auténticos, atractivos y motivadores que emplear en el aula de IFE. El objetivo de este artículo es compartir una experiencia práctica en el uso de las tecnologías de vídeo digital para enseñar Inglés para Ingenieros de Telecomunicación, llevada a cabo con alumnos de postgrado de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria durante los cursos 2012-13 y 2013-14. Este curso fue diseñado en respuesta a las necesidades comunicativas de los estudiantes dentro de su propia especialidad, teniendo en cuenta las carencias particulares de cada estudiante, sin descuidar la enseñanza de la gramática y el léxico entre otras herramientas lingüísticas. Para ello, realizamos un estudio previo de las necesidades de estos alumnos. En este artículo, explicaremos las razones que nos llevaron a crear nuestros propios materiales, el proceso de selección y los resultados obtenidos.

**Palabras clave:** IFE, tecnologías de vídeo digital, Ingeniería de Telecomunicación.

**Abstract:** One of our challenges as teachers of English for Specific Purposes is to be able to involve post-graduate students in the use of English as a tool to share their projects and interact in our case with other engineers, without losing sight of the use of foreign language for everyday life. If motivation and authenticity are two key words in teaching ESP, internet and its many possibilities is presented as a valuable source to finding authentic, engaging and motivating materials to be used in the ESP classroom. The aim of this article is to share a practical experience in the use of digital video technology to teach English for Telecommunications Engineers, conducted with post-graduate students from the University of Las Palmas de Gran Canaria during the 2012-13 and 2013-14 school years. This course was designed in response to the students' communicative needs within their own specialty, taking into account the particular requirements of each student, without neglecting the teaching of grammar and vocabulary and other language tools. We carried out a preliminary study of the needs of these students. In this article, we will explain the reasons that led us to create our own materials, the selection process and results.

**Key-words:** ESP, Digital Video Technologies, Telecommunication Engineering.

## 1. INTRODUCTION

The aim of this article is to share the results of a practical experience in the teaching of English in the Master of Telecommunications Engineering program at the University of Las Palmas de Gran Canaria. This teaching experience concerns the use of digital video technologies and the use of Internet as a primary source to collect useful and adequate video material. This textbook-free experience is embedded within a constructivist learning environment, more specifically, within the Project-Based Learning, an instructional learner-centred approach built upon the engagement and motivation of the learners. Therefore, learning is designed to engage students in investigation of authentic problems. The course was designed in response to the communication demands of students within their own specialty. These demands also included both general and specific topics related to the other subjects they were enrolled in the degree and their final master project. To plan this course, we took into account these aspects but we did not overlook the teaching of grammar and lexicon among other language tools.

Language for Specific Purposes courses play an important role, integrating academic and professional communication skills with the social and critical competences that students need as citizens and professionals participating in society, as described in Arnó-Macià (2014). In this particular case of the teaching of English for telecommunications engineers, one big challenge concerns their interest in engaging in interactions with colleagues from other countries. Likewise, they need to be able to address the general public in an adequate level of English. With this idea in mind, the aim of this paper is to share a practical experience we have put into practice in the last two years in teaching English in the Master of Telecommunications Engineering program using digital video technologies.

While both CLIL and technology form part of the European agenda to promote language learning at the university (Arnó-Macià, 2014: 13), teachers of English for Specific Purposes (ESP, henceforth) at the University requires reconsidering how to meet our students' communicative demands in a globalized world. This also means addressing recent methodological challenges ranging from the use of new technologies in the classroom to the matter and the future of textbooks. According to Pérez Cañado (2009: 4), in the English teaching profession, we often tend to rely excessively on the textbook, the dictionary, or even the linguistic corpus. However, she also concedes that "these sources are no longer valid in making the link with the 'real' English language which is currently being used beyond the confines of the classroom." In this context, the analysis of Internet as a classroom resource seems

to be very appropriate and timely since it supplies specimens of real language which might be of much help for the students' linguistic progress. This stands in sharp contrast to textbooks, which turn out to be less useful in certain occasions within the classroom setting.

This seeming ineffectiveness of textbooks may be still more severe in the case of teaching specialized English as these books are usually too comprehensive, wide-ranging, and may not address the different fields within a certain discipline (Pérez Cañado, 2009; Bielousova, 2012). The Internet, however, brings about a flavour of authenticity which triggers students' motivation to learning. This also includes the case of digital video technologies of the Web 2.0 that can be used "as cognitive tools for learning" (Krauskopf, Zahn and Hesse 2012: 1194).

This paper is organised as follows: Section 2 includes a brief introduction on the subject of *English for Telecommunications Engineering* within the context of the Master in Telecommunications Engineering. Section 3 presents the procedures that were used to analyse the needs of the English for Telecommunications Engineers' students. Section 4 deals with the use of digital video technologies to teach English for future Telecommunications Engineers. Finally, the conclusions drawn from this study are offered.

## **2. ENGLISH FOR TELECOMMUNICATIONS ENGINEERING AT ULPGC**

The Master in Telecommunications Engineering is aimed at students who have completed the new Degree in Telecommunication Technologies or at students who have finished any of the former four degrees in Telecommunications Engineering, namely, Telecommunications Engineering at Telecommunications Systems, Telecommunications Telematics Engineering, Telecommunications Engineering at Electronic Systems and Telecommunications Sound and Image Engineering. The maximum number of new students who are allowed to enrol in this Master degree each year is sixty.

The curriculum of the Master's degree in Telecommunications Engineering at the University of Las Palmas de Gran Canaria covers a total of 120 ECTS credits, which are distributed over four semesters. Eighteen of those credits correspond to the Professional Plan module, to which the subject *English for Telecommunications Engineering* belongs, while the remaining twelve credits correspond to the completion of a Master's Thesis. This module focuses on the training of future professionals in aspects strongly related to their professional practice competences.

The academic year is a 40-week period divided into two semesters. Each semester has a workload of 30 credits and approximately 15 weeks of lesson teaching. The ULPGC has established that one ECT credit means 25 hours of student workload.

*English for Telecommunications Engineering* is a second-year 60-hour subject. Time allotted to the course is 4 hours per week for 15 weeks, distributed into two sessions of two hours each. It follows a communicative approach, which allows students to reinforce and expand their communication skills in English in the specific field of Telecommunications at a B1+ CEFR level. Students, who need to have at least a B1 level of English, are expected to develop the scientific content of the course with various activities of specific vocabulary, reading, writing and speaking, and integrate linguistic structures found in scientific Telecommunications English.

Students range in age from 23 to 30 years old, most of them being in their mid-twenties and showing a correct level of grammatical and lexical proficiency, but their listening and speaking skills are quite limited; this fact is consistent with the idea that most of these students are trained mainly for reading texts in their specialty and sometimes to write reports. According to Bielousova (2012: 1101), “we should get rid of a rather one-sided view of an engineer as an expert in some scientific field using his English knowledge entirely for reading scientific literature.” In fact, as Bielousova (2012: 1101) states, “engineering activities involve much broader repertoire” such as giving presentations, writing technical reports, taking part in technical discussions, participating in social and professional conversations with English-speaking clients or colleagues, among others.

The aim of the subject was for students to reach a level B1+ in all the linguistic skills they will need for their future career such as explaining their projects or writing a resume. To design this course, we took into account the communicative needs of the students within their own specialty and the fact that they were preparing their Master’s Thesis on topics as varied as robots, radars, emotion detector systems based on facial images, or person detection using a wireless sensor network.

The subject was divided into three main modules. The first module included both a grammatical section and practical exercises on the different skills about topics adapted to their Master’s theses. The grammar taught consisted of the use of the passive voice to explain processes, the grammatical points needed to describe procedures, to exemplify, to express cause and effect, that is, grammatical tools students will need to be able to share their research.

The second module was devoted to writing a curriculum vitae and preparing a job interview. This module was intended to prepare students for the job market

and it was divided into two different tasks: the writing of a curriculum vitae and the preparation and practice for a job interview. Both of these tasks were assessed by the teacher.

For the third module, students were expected to write a glossary of terms related to their Master's thesis and hand it to the teacher before the final presentation, prepare a PowerPoint presentation on their Master's research topic, and ask and answer questions from the teacher and the other students about their presentation. The glossary of terms was marked by the teacher while the PowerPoint presentation was both self-assessed and teacher-assessed at a rate of twenty and eighty percent, respectively.

The modules are taught in order. We begin by introducing the grammatical units and the lexical tools that the students will need to be able to perform the tasks they will be asked on the subject, i.e. writing their curriculum vitae, preparing for a job interview, explaining their research, understanding, asking and answering questions on the matter in an appropriate B1+ level of English. In this first part of the course students are also requested to prepare a glossary of terms related to their Master's Thesis, which would eventually help us understand the topic of the PowerPoint presentation. Finally, we explain the final task and evaluation so that learners can begin preparing both the glossary and the presentation. Then, the second five-week module introduces students to notions of curriculum vitae, interviews and the job market. Finally, the third and last module will be the subject of section 4.

The assessment criteria of this course reflect the different parts of *English for Telecommunications Engineering* as well as the commitment and dedication of the students to this subject. We should not forget that as the only subject not directly related to Engineering, it can become an obstacle for students disinclined to foreign languages or a mere formality without practical validity. Moreover, we are talking about adult learners who, generally speaking, are aware of their level and needs, and should be in some measure responsible for improving their level of English proficiency. Finally, our assessment instruments are related to the expected relevant tasks in their future working life.

In terms of the percentages, almost half of the mark corresponds to the students' oral presentation on the respective items of their Master's projects. The teacher decides eighty percent of this mark compared to the student's twenty percent self-assessment. Thirty percent corresponds to the second module tasks, the writing of the curriculum vitae and the job interview, both assessed by the teacher. Homework, participation and attendance shape the remaining twenty-five percent of the final mark.

The assessment criteria for the PowerPoint presentation takes into account four sections, each in turn divided into other subsections:

- Visual Aids and Content: PowerPoint presentation, structure and summary
- Grammar and Lexical Resources: grammar and lexical accuracy
- Sounds of English: pronunciation and intonation
- Communication Strategies: Communicative strategies, fluency, coherence and interaction.

Each section is worth twenty-five percent of the final grade for this task. Students evaluate themselves and so does the teacher; the result thereof is the final mark of this presentation. In the communication strategies part we assess not only the presentation, but also the questions asked to the other students as each of them needs to write at least two questions to the rest of the class at the end of each presentation.

Regarding resources and their availability, ESP books are usually too global to be used in specific situations (Kantonidou, 2008: 49) and our students are interested in different fields within the discipline. The books we found in the Faculty library are quite old-fashioned and scarcely communicative-oriented; they are usually meant for individual work under teacher guidance with a predominance of reading comprehension exercises (Bielousova, 2012: 1101). Kantonidou (2008: 49) advocated “the need for fresh, thought-provoking material.” Internet and its endless possibilities seems the logical source to find new, engaging materials to use in the classroom.

However, as teachers, we have to bear in mind that these students not only have a better standard of digital domain but also they are the only agents in the classroom with sufficient knowledge to assess and ask questions about issues related to telecommunications. Thus, the foreign language teacher is the specialist in the instrumental subject, but students are the ones who master the topic fluently enough to make the conversation flow naturally.

With the third module we aimed both at finding attractive, gripping materials to use in the classroom while promoting students’ participation in topics they could enjoy, without losing sight of the objective of improving the grammatical and lexical level of the students. That was only possible because the number of students in these two years has been small, with usually less than ten students, as those who have a B-level official certificate can have their English level recognised by the university. Participation in class is difficult, encouraging students to speak is hard especially when they do not know much about a topic or have no clear opinion about it. We will deal with lesson planning for this third module in the fourth section.

### 3. ANALYSING THE NEEDS OF THE *ENGLISH FOR TELECOMMUNICATIONS ENGINEERS'* STUDENTS

Needs analysis (NA, henceforth) has traditionally been a fundamental part of ESP courses for syllabus design and materials development. The aim of NA regarding language teaching is to determine the reason why a specific group of language learners needs to learn a language and what methods are needed for this group to improve their target language skills. According to Chostelidou (2011: 403), “the importance of data collection procedures aiming at the identification of the demands of the target and learning situation and the genres to be adopted are widely acknowledged as essential stages for the development of ESP course design”. Long mentions accountability when explaining the rationale for needs analysis and need analysis research: “In an era of shrinking resources, there are growing demands for accountability in public life, including education. In foreign and second language teaching, one of several consequences is the increasing importance attached to careful studies of learner needs as a prerequisite for effective course design” (Long, 2005: 1).

Khansir and Pakdel (2014: 8) summarised Richards’ range of purposes for the use of NA:

- a) it can serve as a device for gathering an extensive range of input into the content, design, and implementation of language programme by involving all the stakeholders,
- b) it can help in setting goals, objectives and content for a language programme by determining general and specific language needs,
- c) needs analysis can be instrumental in providing data which can be used for reviewing and evaluating an existing programme, and finally it can help teachers in understanding the local needs of the students and making decisions in pedagogy and assessment for further improvement.

Our aim when designing the syllabus and selecting the activities and resources for this subject was to prepare our students for their professional and vocational life. With the concept of accountability in mind, the limited number of teaching hours in the Master’s degree, and the experience of a foreign language could become a hindrance if the foreign language does not cater to students’ specific needs. With the possibility that the foreign language may become an insurmountable and unnatural obstacle to finish the Master’s degree, we decided to do some previous simple research on our post-graduate students’ communicative needs.

Following the guidelines set by Chostelidou (2010: 4508) to analyse the needs of students in Greek tertiary education, the basic objectives of the first step of our research were:

- to identify the students' prospective professional needs;
- to identify the students' needs in terms of language skills and tasks;
- to record the students' deficiencies concerning language skills; and
- to elicit the students' preferences with respect to learning styles, methodology, and teacher roles.

For our purpose we chose some of the procedures available for NA mentioned by Long (2005: 31-32). We gathered information using non expert intuitions, classroom observation, as well as by soliciting the opinions of the students themselves through unstructured interviews and survey questionnaires.

### **3.1 Non expert intuitions**

Under this heading we include the information we received from three university teachers and two librarians working at the Telecommunications Engineering Faculty via informal interviews. According to these sources, engineering students are resourceful, inquisitive and cooperative. They enjoy working in teams and analysing methodically. The information received on some generic personality traits helped us decide on the type of exercises and classroom activities these students would like and dislike, their learning styles, some possible common interests and pastimes, and their academic, vocational and professional needs. Our engineering students at Las Palmas de Gran Canaria University love problem-solving activities, puzzles and debates while they find it hard to understand exceptions and some rules in grammar. Regarding topics, they appreciate news on state-of-the-art gadgets and the latest on technology, but they also enjoy activities related to experiences on culture shock.

### **3.2 Classroom observation**

The first lessons of this course were spent assessing the students' level of proficiency in the different language systems, skills and competences through the use of an assortment of activities. Individually, they prepared a short piece of writing about their master's projects and answered some grammatical and lexical

questions. In pairs, they produced and performed a role play in order to help us assess their oral and aural skills.

In these two years we have observed that these students usually have a good, even high, level of grammatical proficiency, but most of them cannot express themselves orally. Listening is also a skill they are not used to, especially on topics connected with their speciality. Generally speaking, students' pronunciation was poor and, when asked about their prior learning experience with English, they commented on lessons based on grammar accuracy and reading and writing activities. However, when discussing their academic and personal needs students recognized the importance of speaking English correctly and understanding others.

### **3.3 Unstructured interviews**

Individual unstructured interviews in class with the students helped us to get to know them better, their personalities and preferences in terms of learning and teaching activities as well as their favourite topics. Post-graduate students are usually aware of their level of proficiency in the different skills even if they are not specialists in foreign language teaching. According to Wozniak (2010: 244) "ESP adult learners generally have a very acute feeling of their language needs."

### **3.4 Surveys and questionnaires**

We prepared a short questionnaire (see Appendix) about students' communicative needs in English, their themes of research, their pastimes. We also asked some questions about their perceptions on their level of grammatical and lexical proficiency; their likes and dislikes regarding foreign language learning concerning, for example, the types of exercises and groupings they enjoy or they do not appreciate. Finally, students were also asked on the questionnaire about their perceived areas of difficulty; this information was important to understand the learning needs of each student in class, their strengths as well as the areas of their greatest need.

Although NA is considered the essential first step in the course design process, the findings must be translated into appropriate objectives and put into practice through the suitable activities and tasks. We should also identify the relevant tasks they will need to perform as professionals in the target language. With our students' goals and learning needs in mind, we explored the Internet in search of engaging and attractive topics that could be adapted to these needs.

Our students' main communicative needs were to be able to make presentations of their work in English and answer questions on the subject, to read the latest news in their field, and to understand and be understood when they talk about any particular project. The relevant tasks students need to perform are to write reports and projects in English, and to prepare a resume and their curriculum vitae. Moreover, they need everyday English as nowadays companies are usually international. Some students also mentioned the use of English for business-oriented social networking webpages.

#### **4. LESSON PLANNING: THE USE OF DIGITAL VIDEO TECHNOLOGIES IN *ENGLISH FOR TELECOMMUNICATIONS ENGINEERING***

Although tailor-made lessons to cater to the special communicative needs of each of our students seem far beyond our teaching possibilities, from the beginning we tried to design the activities related to the different technical specialities of the class. The number of students certainly helped in this regard as in the first year there were three students and in this second year only six students were coming to class. As stated previously, students with a B-level certificate can ask for their language level to be recognised and they are released from taking the subject.

Bearing in mind that we live in a world where technologies are ubiquitous and that most teachers can hardly compete with our students regarding digital competence, especially if they are being trained to be Telecommunications engineers, ESP teachers should offer something that they will not be able to achieve on their own via Internet.

To design the different units of this module, we took into account the communicative needs of the students within their own specialty, the subject of their Master's theses which included robots, radars, emotion detector systems based on facial images, person detection using a wireless sensor network, as well as the subjects students have enrolled. We found that most students have taken Engineering in mobile applications, technological applications in security, signal processing in communications and audio-visual aids, wireless application development.

With these topics in mind, we organised the weekly two two-hour sessions following this plan:

At the beginning we introduce the topic pre-teaching vocabulary by eliciting students' knowledge about it. Next, learners watch a video and there are some listening activities which include gap fill exercises and close-ended questions. In

the second part of the first session, students answer some open-ended questions and there is usually a debate. If needed, the teacher explains some grammatical structure but mainly this last part of the lesson deals with cultural issues or technical advances that are seen on the video. The second two-hour lesson is devoted to reading, speaking and writing. We try to find a text related to the video and students discuss the different reading exercises in pairs before sharing their opinions with the rest of the class. Finally, there is a written exercise where learners put into practice both the new vocabulary and grammar in a short piece of writing. This planning is flexible and it varies according to the material we have found for a certain topic; sometimes we come upon several videos and articles on a theme, but that is rare.

This part of the syllabus aims at achieving a variety of different receptive, productive and interactive language activities, involving all the skills, e.g. Listening, Reading, Spoken Interaction, Spoken Production and Writing. According to the definition of domain stated in the *Common European Framework of Reference for Languages* (2001: 14), our activities are contextualised within the occupational and educational domains, but both the public and the personal domains are also present in class.

As to the resources, we have employed a diverse variety of resources including different types of texts, manuals, newspapers, journals but, for this occasion, we are interested in the use of digital video technologies from several sources including news channels such as Fox News, BBC, CNN, etc. or webpages such as YouTube, TED (Technology, Entertainment and Design) platform, journals such as *The Economist* and many advertisements from several technological enterprises. Kantonidou (2008: 51) states that “empirical research and experience has shown that incorporating authentic materials tends to increase the degree of authenticity in classroom discourse and, hence, the learners’ range of receptiveness.” That has been also our experience; we looked for news clips that would be both engaging, in the spotlight and in some way controversial to force learners to express their opinions.

Many of the topics were related to the subjects students had in common, but sometimes there were some specific video clips aimed at one or two particular students as in the case of robots and television. On those occasions the targeted students led the debate and encouraged others to participate creating controversial, interesting issues. One of the basic principles of many methods, including the communicative, is to create the need for real communication, “activities that involve real communication promote learning” (Richards & Rodgers, 1997: 72), and with

ESP students that need is not always easy to produce. Digital video technologies help to build communication bridges with our students.

There was a unit on drones which combined a *New York Times* article entitled “Amazon Delivers Some Pie in the Sky” with several video clips from the Fox News channel or from YouTube, “Drone delivery a real possibility for Amazon?,” “Octocopters,” Amazon testing delivery by drone,” “Senate to hold hearing to discuss Amazon package delivery drones.” There was a lesson on Humanoid Robots which began with a video clip from the *New York Times* or a lesson to practice the passive voice which began with two advertisements entitled “A day made of glass” on Corning’s different types of specialty. The unit on virtual reality has both a short article titled “Virtual reality: Lessons from the past for Oculus Rift” and a video clip on the topic, both by the BBC; while the lesson on the future of television consisted in an article from the BBC webpage “How technology is creating a revolution on TV.”

To select the video clips we did not only take into account the subject of those videos but also their length, the clarity of the speaker’s speech, the audiovisual media support which helps students follow what is being said in the video, the possibility of having different types of materials to work with a clip, among other features. We also considered some of Scrivener’s (2004: 177) basic guidelines for using video in class such as to keep it short, to exploit the material using the same video for students to do various exercises to practice different skills, and to switch the screen off when the students don’t need to look at it.

A sample lesson plan for the use of a video clip for the teaching of English for Telecommunication Engineering is as follows:

“How technology is creating a revolution on TV”	
Background information	
Video: <a href="http://www.bbc.com/future/story/20131003-new-tube-why-tv-gets-better">http://www.bbc.com/future/story/20131003-new-tube-why-tv-gets-better</a> (3’51)	
<b>Aims:</b> To understand the main point of a digital video clip. To interact with a degree of fluency and take an active part in a discussion. To write an essay, giving reasons in support of or against a particular point of view. To read an article on television broadcasting.	
<b>Skills:</b> Listening, Spoken Interaction, Reading and Writing	
<b>Grammar:</b> Activities on the passive voice with reporting verbs	
<b>Procedure:</b> Warm-up activity: Whole-class debate “What is the future of TV?”	

**Listening activity:** Answer the following questions:

- What is the biggest challenge?
- What is the future of TV?
- What changes the shows?
- What is the water-cool effect?

**Gap fill activity:**

In the past you really, in the United States, just had a few \_\_\_\_\_ for which to make television shows and now, not \_\_\_\_\_ in the U.S. but all over the world, you have so many different platforms to create television shows for it. We at Sony, we make a lots of shows here in the U.S., we make a lot of shows outside the U.S. in U.K., India and \_\_\_\_\_ and what you are really seeing in television is sort of... some people call it a Renaissance, other people would just call it a \_\_\_\_\_. You are seeing an outpouring of television shows which would otherwise never would \_\_\_\_\_ produced and for the most part those are new voices. Those are voices we have not heard in the past, those are voices that \_\_\_\_\_ parts of society that we haven't seen it, that we haven't heard from in the past both demographically and ethically, \_\_\_\_\_ that we never would have been heard in the past. And to me that makes it... that just makes to be an incredible place to be right at the moment.

**Vocabulary activity:**

Explain the meaning of the following words or expressions: challenge, to appeal, to jump out, to catch up, outpouring, pace, to tether, sea change.

**Spoken Interaction:**

Do you agree with the Sony Entertainment CEO Michael Lynton? Illustrate your opinion.

**Reading activity:**

Read the article "The Future of Television: Why You Won't Recognize Your Television Just a Few Years from Now" by Scott Puopolo and post a comment with your opinion (50-80 words) on the subject webpage forum.

Grammar exercises on the passive voice with reporting verbs

**Homework:** Read the other students' comments on the webpage and post, at least, two comments.

**Writing activity:**

Write an opinion essay: "The TV set will disappear in five years' time" (400-500 words)

The final assessment of this module was based primarily on an oral presentation about their final Master's project. To be able to do that presentation, students also prepare a glossary of terms related to their special branch of Telecommunications Engineering. That glossary was to be sent to the teacher weeks before the final oral presentation as part of the final mark. Besides, from the teacher's point of view, it

allowed the ESP teacher to prepare in advance the topic our students are meant to defend in advance. Students evaluate themselves and so does the teacher; the result thereof is the final mark of this presentation. In the communication strategies we assess not only the presentation, but also the questions asked to the other students as each of them needs to write at least two questions to the rest of the class at the end of each presentation. Our limited knowledge about the different presentation topics and the various engineering fields, even after reading the glossary of terms, was compensated by that of the students. They were able to ask challenging questions to their classmates thus helping our task as teachers.

## 5. FINAL REMARKS

As language teachers we want our students to master the different skills with a certain level of proficiency even though we are aware that our post-graduate students, in my case from the Master in Telecommunications Engineering program, do not consider English as essential, especially when compared to other subjects from the same Master's degree. Mired in more technical subjects that are directly related to their specialty, the course of English for Specific Purposes should be attractive enough for students to deem it as a useful tool in their future professional and personal life. Given this need, the search for enticing materials becomes urgent. The Internet appears as the answer to the ESP teachers' requirements for attractive and engaging materials.

Among other possibilities, the digital video technologies from the technology section of different news websites have proved a suitable way to introduce issues related to the interests of students and to create themes for discussion in which students wish to participate. Taking into account both students' needs and their choice of subjects, we designed a syllabus and lesson planning which aimed both at teaching the different language skills and at preparing them for their professional careers. And although the Internet offers an endless variety of sources, we limited our search to highly recognised and qualified web pages with technology sections. The BBC, the New York Times, Fox News Channel, YouTube and TED webpages proved to be a great source for video clips and articles on engineering and the latest technological news.

When choosing the clips and articles ESP teachers should have some prior knowledge of the learners' needs and interests to select the themes and limit the vocabulary and the lexical fields we are going to work with our students. Video clips

become some learning centres around which we work for at least two sessions. It is also important to follow some basic guidelines for using video in class and in our case J. Scrivener's recommendations have proved to be very useful.

Teachers and students profited from the use of digital video technologies as a source of materials for the *English for Telecommunications Engineering* class though this pedagogical proposal would require further development and analysis.

## APPENDIX

### *English for Telecommunications Engineering*

Please, answer the following questions:

1. What was the topic of your Bachelor Degree Final Project?
2. What is the topic of your Master Degree Final Project?
3. What do you need English for in your everyday life?
4. What do you need English for in your academic and professional life?
5. What type of activities do you like doing in the English classroom?
6. What type of activities do you dislike doing in the English classroom?
7. What do you like doing in your free time? What do you read about or watch on TV?
8. From the different skills (speaking, reading, writing, listening), which one do you think you master and which ones do you think you need to improve with more practice?
9. Do you prefer working on your own, in pairs or in groups in the English classroom?
10. What type of news do you usually read or watch? Where do you usually read the latest news?

## 6. REFERENCES

- ARNÓ-MACIÀ, E. (2014): "Information Technology and Languages for Specific Purposes in the EHEA: Options and Challenges", en Bárcena, E., Read, T. and Arús, J. (Eds.), *Languages for Specific Purposes in the Digital Era*. New York-Dordrecht-London, Springer.
- BIELOUSOVA, R. (2012): "Gearing English for Specific Purposes teaching to the Requirements of Engineering Practice". *Education and Accreditation*. 12<sup>th</sup>

- International Multidisciplinary Scientific Geo-Conference SGEM 2012*, pp. 1101-1104.
- CHOSTELIDOU, D. (2010): "A needs analysis approach to ESP syllabus design in Greek tertiary education: a descriptive account of students' needs", *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 2, pp. 4507-4512.
- . (2011): "Needs-based course design: the impact of general English knowledge on the effectiveness of an ESP teaching intervention", *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 15, pp. 403-409.
- COUNCIL OF EUROPE. (2001): *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment*. Available online: <http://goo.gl/F88UMO>
- KANTONIDOU, M. (2008): "English for Specific Purposes in the Context of Electrical Engineering Curricula: A Case Study". *EAEIE Annual Conference*, pp. 48-53.
- KHANSIR, A. and PAKDEL, F. (2014): "Needs Analysis and Language Teaching", *Language in India*, 14, pp. 1-20.
- KRAUSKOPF, K., ZAHN, C. y HESSE, F. (2012): "Leveraging the affordances of Youtube: The role of the pedagogical knowledge and mental models of technology functions for lesson planning with technology", *Computers & Education*, 58, pp. 1194-1206.
- LONG, M. H. (2005): *Second Language Needs Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PÉREZ CAÑADO, M. L. (2009): "Reengineering English Language Teaching: Making the Shift towards 'Real' English", *English Language Teaching*, 2, pp. 3-10.
- RICHARDS, J. C. & RODGERS, T. S. (1997): *Approaches and Methods in Language Teaching*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SCRIVENER, J. (2004): *Learning Teaching. A guidebook for English language teachers*. Hong Kong, MacMillan-Heinemann.
- WOZNIAK, S. (2010): "Language needs analysis from a perspective of international professional mobility: The case of French mountain guides", *English for Specific Purposes*, 29, pp. 243-252.

## **2. SECCIÓN**

**FERNANDO IWASAKI**

**FERNANDO DÍAZ RUIZ Y LIDIA MORALES BENÍTEZ (COORD.)**



## FERNANDO IWASAKI: AJUAR NARRATIVO

DÍAZ RUIZ, FERNANDO  
UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES (BÉLGICA)  
Investigador postdoctoral  
Código ORCID: 0000-0001-9087-8930  
fdiazrui@ulb.ac.be

MORALES BENITO, LIDIA  
UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES (BÉLGICA)  
Ayudante no doctor  
Código ORCID: 0000-0002-5594-7950  
limorale@ulb.ac.be

**Resumen:** El siguiente texto pretende servir de introducción al dossier sobre la figura y la producción narrativa del escritor peruano-español Fernando Iwasaki. Comienza con un breve estado de la cuestión, seguido por la presentación de las líneas temáticas y estilísticas tratadas en los diferentes artículos. Planteado como una síntesis del aporte original y sumamente relevante de esta sección de la revista *Cauce*, no solo destaca las nuevas miradas de los investigadores implicados, sino que adelanta líneas de investigación novedosas para futuras reflexiones. Finalmente, incluye el testimonio invaluable del propio autor, que proporciona claves de lectura y pistas de indagación útiles para los investigadores de su obra.

**Palabras clave:** Fernando Iwasaki, mestizaje, ingenio, humor, cosmopolitismo, parodia, juego.

**Abstract:** The following text is intended as an introduction to the “ dossier ” on the figure and narrative production of the Peruvian-Spanish writer Fernando Iwasaki. It begins with a short status of the issue, followed by the presentation of thematic and stylistic lines treated in the different articles. Conceived as a synthesis of the original contribution of this section of *Cauce Review*, this introduction not only highlights new approaches from the researchers involved, it also opens novel lines of research for future consideration. Finally, this introduction contains the invaluable testimony of the author himself, which provides key reading and clues of useful research.

**Key-words:** Fernando Iwasaki, miscegenation, wit, humour, cosmopolitanism, parody, game.

“Los escritores siempre fraguamos nuestra propia tradición.  
Las tradiciones literarias no pueden ser ni de un solo país  
ni de una sola lengua ni de una sola época,  
porque la literatura es un territorio sin fronteras”  
(Iwasaki, 2011: 183)

Coincidiendo con la efeméride del cuatrocientos aniversario de la muerte del Inca Garcilaso de la Vega (Cuzco, 1539-Córdoba, 1616), escritor e historiador nacido en el hoy llamado Perú y considerado por críticos como Menéndez Pelayo o Porras Barrenechea el primer mestizo biológico y espiritual de América, este dossier pretende explorar la obra de otro escritor e historiador mestizo criado en la misma tierra y trasladado a España durante su juventud: Fernando Iwasaki Cauti (Lima, 1961). Sin querer dejar de subrayar las coincidencias entre sus itinerarios vitales, sus compartidos orígenes familiares mestizos y la importancia concedida por ambos a la conciliación entre las herencias culturales indígenas y españolas —coincidencias que han provocado que el escritor confiese en la conversación que sirve de colofón a este texto su sentimiento de cercanía hacia el autor de *Comentarios reales de los incas* (1606)—, preferimos comenzar esta introducción justificando el valor de su producción narrativa y la necesidad de que sea estudiada convenientemente.

Es cierto que la polifacética figura de Iwasaki es conocida entre los especialistas de literatura hispanoamericana, los estudiosos de narrativa breve e incluso entre los lectores españoles de la prensa escrita —en la que lleva trabajando como columnista desde su llegada a Sevilla en 1989—, y cuenta también con excelentes artículos sobre su obra realizados por José Manuel Camacho Delgado (2005), Francisca Noguerol (2009 y 2010) o Bernat Castany Prado (2015). No obstante, su extensa producción literaria sigue demandando trabajos colectivos rigurosos. Así, este dossier pretende colmar este vacío y seguir estimulando la investigación científica del rico ajuar narrativo que el autor de *Libro de mal amor* (2001) ha ido acumulando desde que publicara en el Perú su primer libro de cuentos *Tres noches de corbata y otras noches* (1987).

## 1. CASI TREINTA AÑOS DE HUMOR, INGENIO Y ERUDICIÓN JUGUETONA

En su ensayo “Vitalismo, sensualidad, erudición e ingenio: la narrativa de Fernando Iwasaki” (2010)<sup>1</sup>, Francisca Noguerol destacó acertadamente estas cuatro características como los rasgos más sobresalientes del estilo narrativo del escritor. A ellas habría que sumar una quinta que las subsume, que no por evidente ha de darse por sabida: el humor. Es este quien sustenta y acompaña el relato siempre ingenioso de las peripecias vitales y amorosas —a menudo sensuales y eróticas, como en muchos de los textos de *Helarte de amar* (2006)— de los personajes de sus cuentos y novelas. Igualmente, es con una erudición juguetona e intertextual, pero sin duda humorística, como los ensayos recogidos en libros como *El descubrimiento de España* (1996) o *rePublicanos. Cuando dejamos de ser REALISTAS* (2008) iluminan las innegables relaciones e influencias existentes entre España y el Perú.

En cualquier caso, si hoy nos pidieran resumir los tres rasgos de las casi tres décadas de producción ensayística, periodística y literaria de Fernando Iwasaki —en las que ha publicado más de un centenar de cuentos y minificciones, tres novelas, varios libros de artículos y crónicas periodísticas, obras de ensayos y otros varios libros de género difícilmente clasificable—, no nos alejaríamos en demasía de lo apuntado por Noguerol, decantándonos por los tres siguientes: el humor, el ingenio y la erudición juguetona. En nuestra opinión, en dicha triada queda sintetizado todo lo anterior, así como las cuatro constantes temáticas de la cuentística iwasakiana señaladas por José Manuel Camacho Delgado: la irrupción violenta de lo fantástico en el mundo real; el erotismo; la parodia y los juegos intertextuales (2005: 7-22). De hecho, sus ficciones más eróticas tienen por regla general un alto componente humorístico, y en la irrupción de lo fantástico en sus relatos —analizada profundamente en los de *Ajuar funerario* (2004) por Raquel Velázquez Velázquez (2012: 178-194)— tiene un papel preponderante el ingenio. Por lo demás, resulta evidente que la parodia y los juegos intertextuales habituales en sus textos, patentes ya desde sus títulos, dan pruebas de la erudición juguetona y del ingenio que, fiel a su estilo, Iwasaki define en la entrevista que clausura esta introducción como “el Kung-Fu de los débiles, la magia de los bajitos y la pornografía de los raros”.

Para cerrar este análisis somero de los rasgos estilísticos y temáticos apuntados por los principales investigadores de su obra, cabría añadir que la mencio-

<sup>1</sup> Aunque el artículo se publicó en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2010, la autora ya había elaborado una primera versión en 2004, en la que aplicaba estos sustantivos al estudio de la obra de Fernando Iwasaki.

nada importancia de la irrupción de lo fantástico ha sido confirmada por el propio escritor, que no en vano tiene entre sus autores de referencia a Borges y a Cortázar. En la conversación que clausura nuestro texto, Iwasaki afirma ingeniosamente ser “un escritor homotextual que lleva toda su vida escribiendo el mismo libro”, reafirmando su interés por “esos pliegues de la realidad donde lo verdadero se torna inverosímil e incluso rocambolesco”. Como leeremos en el artículo de Ana Stanić que cierra el dossier, este es un rasgo característico de su novela *Neguijón* (2005), cuyos aspectos paródicos más sobresalientes son analizados en la contribución de esta hispanista croata.

## 2. NUEVAS MIRADAS Y RELECTURAS DE UN ESCRITOR HOMOTEXTUAL

La necesidad de ir más allá a la hora de caracterizar la literatura de un escritor tremendamente innovador y original —que, con poderosos argumentos, Francisca Noguerol propone ubicar en su contribución en la galería de autores excéntricos o “raros”— nos ha movido a demandar a los mejores expertos en la obra y figura del escritor hispano-peruano investigaciones originales sobre su producción literaria menos estudiada. El resultado es este dossier, constituido por siete artículos inéditos: dos, los de Bernat Castany Prado y Reindert Dhont, tratan de caracterizar la figura y el *ethos* del autor homotextual que emerge y se construye en sus artículos, ensayos, ponencias, entrevistas y autoficciones; otro par examinan un rasgo recurrente en varias de sus obras —es el caso de los de Fernando Cid Lucas y Mar Langa Pizarro— y los tres restantes —elaborados por Francisca Noguerol, Ana María Rossi y Ana Stanić— ahondan en el análisis sistemático de asuntos centrales en la narrativa de Iwasaki, en tres textos genéricos muy distintos y poco estudiados.

Bernat Castany Prado había publicado en la revista *Pasavento* un excelente análisis de las virtudes cognoscitivas, existenciales y políticas de la omnipresente autoderrisión en la obra de Iwasaki (2015: 371-392), y aquí nos entrega un convincente y erudito ensayo salpicado de oportunas referencias a una infinidad de textos del escritor. En él, apuesta por considerar al autor hispano-peruano como un “paradigma de libertino identitario, por su voluntad de sustituir, en sus escritos, el dogmatismo identitario, el idealismo nacional y la ética ascética del puritanismo nacionalista, con una epistemología escéptica, una física materialista y una ética hedonista”.

Atento también a la imagen de Fernando Iwasaki que emerge de sus publicaciones, el trabajo de Reindert Dhont estudia la construcción de un *ethos* anti-

nacional y contrario a los clichés identitarios a lo largo y ancho de su producción narrativa. De su análisis pertinente y detallado destaca el recuerdo de la etiqueta de escritor “cosmopolita” asignada por Santiago Roncagliolo a una generación de autores hispanoamericanos nacidos entre 1961 y 1974, en la que inscribe al autor de *Un milagro informal* (2003). Esta se aplicaría a aquellos escritores que promulgan el ser ciudadanos del mundo y sentirse en casa en todas partes, en respuesta contra los clichés mágicorealistas y a favor de la globalización como contradiscurso al esencialismo nacional que late en los escritores anteriores a la Generación del Crack o del grupo McOndo (2007: 157).

Asimismo, Mar Langa Pizarro, creadora y directora de la página web de Fernando Iwasaki de la Biblioteca Virtual Cervantes, y Fernando Cid Lucas, conocido orientalista, analizan en sus artículos problemáticas presentes en varias obras del escritor. Eso sí, esta vez atentos a motivos menos abstractos de sus relatos. Concretamente, Langa Pizarro plantea un recorrido por los personajes femeninos de *Libro de mal amor* y los libros de cuentos *Un milagro informal* y *Ajuar funerario* para analizar la subversión de los arquetipos románticos sobre la mujer, acometida gracias al humor. Cid Lucas demuestra por su parte la presencia importante de Japón y de lo japonés en varios títulos del escritor, concentrándose muy especialmente en los relatos de *España, aparta de mí estos premios* (2009) y *La lengua paterna* (2013), librito de apenas veinte páginas donde Iwasaki explica todo lo que sabe al respecto de su ascendencia nipona.

Si Cid Lucas examina por primera vez una obra de género incierto ignorada por la crítica como *La lengua paterna*, los artículos restantes del dossier constituyen aportes indudables en el análisis de tres títulos del autor que no habían recibido atención suficiente: *El descubrimiento de España*, *Neguijón* y *España, aparta de mí estos premios*.

El de la ya aquí citada Francisca Noguerol se centra en demostrar con todo lujo de detalles cómo el último de los libros mencionados, *España, aparta de mí estos premios*, constituye un “perfecto compendio de la excentricidad de Iwasaki” que lo sitúa con todo merecimiento en el canon de un grupo de escritores “raros” que comparten una poética de carácter abierto, humorístico, escéptico, fragmentario, antígenérico y culto.

El trabajo de la investigadora Ana María Rossi tiene el mérito indudable de abordar las polifacéticas formas de entender el humor que aparecen en *El descubrimiento de España*, analizando con ejemplos concretos la importancia de la ironía y de la parodia en este texto de difícil clasificación genérica, así como la convivencia simbiótica entre el humor blanco y la crítica sarcástica a lo largo de todo el libro.

Finalmente, la contribución de Ana Stanić se centra en el análisis de *Neguijón*, una original novela histórica de Fernando Iwasaki sobre la que el autor afirmó en la charla que mantuvimos con él sentirse muy satisfecho, algo poco habitual en alguien que suele destacar por su modestia a la hora de hablar de su obra narrativa. Relacionando la novela con los ensayos de *rePublicanos. Cuando dejamos de ser REALISTAS*, Stanić examina pormenorizadamente las principales claves estilísticas y temáticas de la parodización de la visión eurocéntrica de la Conquista, de los indios y del Siglo de Oro llevada a cabo en *Neguijón*. Todo ello para tratar de demostrar cómo su autor “[i]mitando, pero a través de una subversión irónica; repitiendo, pero con una distancia crítica [...] primero incorpora y luego invierte los momentos clave de la memoria cultural hispana”.

### 3. UNA CONVERSACIÓN NECESARIA SOBRE SU OBRA Y TRAYECTORIA

Destacados ya la erudición y el excelente manejo del ingenio y sentido del humor que destila la heterogénea obra de Fernando Iwasaki, especialmente sus apreciados cuentos, el escritor hispano-peruano confirma en la siguiente conversación por *chat* las virtudes que lo caracterizan. No obstante, más allá de que realice un ejercicio de esgrima textual que demuestra que su pluma continúa estando, al igual que su mente, en un estado de afilada bienaventuranza, si hemos decidido reproducir íntegramente esta charla es porque en ella se discuten las principales claves de su producción narrativa y el escritor anticipa cuestiones interesantes acerca de la nueva novela en la que está trabajando, así como de sus planes futuros. Es por ello que estimamos su publicación de sumo interés para los investigadores interesados en su ajuar narrativo (pasado y futuro) y creemos que constituye el mejor colofón posible a esta presentación.

**Fernando Díaz Ruiz:** Conmemoramos el cuatrocientos aniversario de la muerte del Inca Garcilaso de la Vega, escritor e historiador nacido en el hoy llamado Perú, considerado como el primer mestizo biológico y espiritual de América. Al igual que tú, nacionalizado español y radicado en Sevilla desde hace cinco lustros, él también acabó en España y con una doble identidad. ¿Lo sientes cercano? ¿Cuánto se parecen vuestras trayectorias vitales y literarias?

**Fernando Iwasaki:** Pienso que el Inca fue quien nos mostró el camino a los escritores latinoamericanos, en una época que desde el presente desechamos para efectos de cualquier comparación. Sin embargo, el Garcilaso quechuahablante tra-

dujo del italiano los *Diálogos de amor* de León Hebreo desde su español extraterritorial, publicó *La Florida* con más de cincuenta años y sus *Comentarios Reales* aparecieron en Lisboa porque no encontró editor en España. Aquel apretado itinerario vital se parece muchísimo al de numerosos autores latinoamericanos que viven en España de la traducción y la escritura alimenticia. Siento al Inca muy cercano, aunque a mí no me atenaza la nostalgia de ningún “bien perdido”, como sí le ocurrió a él.

**Lidia Morales Benito:** Desde luego, tú has tenido más suerte con el tema de la edición y del reconocimiento de la crítica y estás plenamente integrado en España, tu segunda patria y la de tus hijos, como tú mismo has recalcado siempre, pero ¿en qué medida consideras que esta identidad híbrida ha afectado y afecta a tu escritura?

**F. I.:** Sin duda lo “híbrido” es una categoría muy atractiva, pero me pregunto si Lezama Lima no podría ser considerado también un “híbrido”, aunque jamás saliera de Cuba. ¿Las lecturas pueden convertirnos en “híbridos”? De hecho, mientras viví en Lima jamás me sentí “híbrido”, porque lo más probable es que allá todos lo seamos. Por lo tanto, para ser reconocido como “híbrido” tiene que mirarte otro que ya no es el “otro” de Todorov, sino *otro* que desde ciertas jerarquías de “pureza” determina quién es “híbrido” y quién no lo es. Suponiendo que Kureishi, Rushdie e Ishiguro sean “híbridos”, ¿Obama y Sarkozy también lo serían? ¿Zidane y Ozil son “híbridos”? ¿Argentina y Nueva Zelanda serán países “híbridos”? En cualquier caso, lo que sí tengo claro es que mi identidad es algo que crece, se expande y se enriquece. Y por supuesto que influye en lo que escribo, pero siempre de una forma bienhechora.

**F. D. R.:** Sin duda, tienes razón, como ha afirmado en más de una ocasión Rodrigo Fresán: “la patria de un escritor es su biblioteca”. Entrando ya en tu vasta obra, en lo que escribes y has escrito, has cultivado numerosos géneros literarios (ensayo, novela, cuento...), ¿en cuál te sientes más cómodo?

**F. I.:** Me siento más cómodo en el tono personal que hallé cuando escribí *El Descubrimiento de España* y que es el mismo que utilicé en *Libro de mal amor* y que también empleo en columnas, ensayos y conferencias. Es decir, que para mí la comodidad estaría más relacionada con la prosa que con el género.

**F. D. R.:** En efecto, el manejo de la prosa se demuestra en géneros tan diversos como el cuento y la novela, pero también escribes columnas literarias en la prensa escrita; lo que te ha hecho ganar varios premios. ¿En qué medida observas

similitudes y diferencias entre ambos géneros? ¿Escribes en la prensa por convicción o por obligación?

**F. I.:** Escribo en prensa por dos razones: la visual y la alimenticia. La primera me permite ser visible a los lectores y consolidar una firma que para colmo es rara. La segunda razón me permite equilibrar el presupuesto mensual, aunque debo decir que hay una relación inversamente proporcional entre lo que se paga por escribir y la cantidad que hay que escribir. La escritura en prensa es el laboratorio, el campo de pruebas de mi narrativa.

**F. D. R.:** Al respecto de tu obra publicada en los periódicos, ¿qué recopilación de columnas y crónicas aprecias más? ¿*Sevilla, sin mapa* (2010)? ¿*El laberinto de los cincuenta* (2013)? ¿O alguna otra? ¿Por qué?

**F. I.:** Son todos libros muy distintos entre sí, aunque puestos a elegir me quedaría con *Sevilla, sin mapa*: un volumen de artículos sobre libros que tuvieron a Sevilla como protagonista. Cada artículo supuso una investigación y en la mayoría de los casos una adquisición. Aprendí muchísimo escribiendo aquellos artículos. Sin embargo, *Una declaración de humor* (2012), *La caja de pan duro* (2000) y *El sentimiento trágico de la Liga* (1995) también me resultan muy queridos, porque en cada uno de ellos compilé textos que reflejan la diversidad de misiones que he asumido colaborando en presa, como la columna de opinión, la crítica de televisión y la crónica futbolística, respectivamente.

**L. M. B.:** En cualquier caso, se ha afirmado a menudo que todo autor persigue una misma idea, un objetivo similar en cada una de sus obras ¿Consideras que existe un hilo conductor entre todas tus publicaciones?

**F. I.:** No tengo la menor duda, pues me considero un escritor “homotextual” que lleva toda su vida escribiendo el mismo libro. Y me interesan esos pliegues de la realidad donde lo verdadero se torna inverosímil e incluso rocambolesco. De hecho, el mejor elogio que alguien podría hacerme, consistiría en creer cómo puedo inventarme cosas tan absurdas.

**L. M. B.:** Lo inverosímil, lo rocambolesco, lo absurdo, aparece siempre en tu obra ligado a un humor inteligente, crítico, que hace pensar sobre el mundo que nos rodea. Has afirmado en más de una entrevista que te interesa no solo que el lector se ría, sino que reflexione sobre aquello de lo que se está riendo. ¿Sería ese el principal *leitmotiv* de tu narrativa?

**F. I.:** Podríamos concluir que sí, pero en mis labios esa expresión queda demasiado grandilocuente. Cuando llevas casi toda la vida contemplando el lado fosforescente de la Fuerza, lo sientes como algo normal y ajeno a cualquier ambición sociológica; pero lo cierto es que existe una intención, un criterio y una jerarquía a la hora de elegir ciertos episodios humorísticos e incluso estrafalarios de la realidad.

**F. D. R.:** Por supuesto, obras como *España, aparta de mí estos premios* nos hacen reflexionar sobre el carácter absurdo al que llevan los extremismos nacionalistas. ¿Cómo se te ocurrió la idea de escribir esta recopilación de cuentos? Y, más concretamente, ¿cómo se te ocurren tus cuentos en general? ¿Cómo se desarrolla el proceso de creación? Es decir, ¿partes de alguna situación real para ampliarla y deformarla o de realidades totalmente ajenas a tu vida?

**F. I.:** Los cuentos de *España, aparta de mí estos premios* partían de una situación real más bien ajena a mi vida, pero que conocía muy bien gracias a mis lecturas y las confidencias de amigos escritores. Para mí los libros de cuentos son tan exigentes como las novelas y los preparo con minuciosa concentración. La documentación de *España, aparta de mí estos premios* fue tan o más exigente que la de mi novela *Neguijón*, ambientada entre los siglos XVI y XVII. Y, sin embargo, el tono tenía que huir de la erudición y del asombro, porque mi objetivo era que los lectores entendieran que todo era “normal” en aquel libro. Esa sensación de “normalidad” —como la que percibía Gregorio Samsa a su alrededor— es lo que trabajo mientras narro la historia.

**L. M. B.:** José Antonio Marina, gran estudioso del ingenio, dice: “Si el lenguaje no es dócil, se le estira, aunque le suenen las coyunturas; y si no tienen bastante flexibilidad, se inventa uno nuevo”. ¿Qué relación mantienes con el lenguaje? ¿Te resulta dócil o se te resiste? ¿Cómo frenas su rebeldía?

**F. I.:** No mantengo ninguna relación con el lenguaje porque soy un lenguaje. Ni lo domo ni lo cabalgo, ni lo estiro ni lo retuerzo, ni lo invento ni lo replico. Me dejo fluir, me dejo hablar, me dejo escribir. Si Flaubert era el “hombre-pluma”, yo me siento la “pluma-hombre”. Me humanizo cuando escribo.

**L. M. B.:** Pluma-hombre: es bien sabida tu admiración por los juegos y el manejo del lenguaje de Guillermo Cabrera Infante, a quien denominas en *Arte de introducir* como “el precursor de la literatura del siglo XXI” (2011: 73). Además de ti, ¿qué escritor actual sientes que sigue los pasos del autor de *Tres tristes tigres*?

**F. I.:** El barcelonés Màrius Serra es uno de los más grandes “verbívoros” que conozco, porque lo es en cuatro idiomas: español, catalán, inglés y francés. Ahora es columnista de *La Vanguardia*, pero durante décadas se ha dedicado a crear los crucigramas del periódico. Pienso que Màrius, narrador, jugador e innovador está en la línea de Guillermo Cabrera Infante y sin embargo no es suficientemente conocido, quizá por su vena catalanista, que a mí “me es inverosímil”, como decía Cortázar, porque lo que más valoro en Màrius es su literatura. *Verbalia* (2000) de Màrius Serra es un festín que habría hecho las delicias de Cabrera Infante.

**F. D. R.:** Volviendo al análisis de tu obra, esta destaca entre otros motivos por su ambigüedad genérica. Por ejemplo, ¿*Libro de mal amor* es una autoficción o una serie de relatos autobiográficos? ¿Una autobiografía derrisoria o Una *autowasería* sentimental?

**F. I.:** Para empezar, no es una “autoviografía”, que sería algo muy feo. No. El narrador de *Libro de mal amor* cuenta lo que no pasó y la trama consiste en darle importancia a lo que jamás ocurrió. Pero todo aquello resulta tan ridículo evocado desde la memoria presente, que la historia continúa funcionando. Y tal vez funciona porque la novela transcurre entre las ruinas de esos castillos que millones de personas hemos construido en el aire. Ese Machu Picchu sentimental que no sale en las guías de viaje, pero que están *empetañados* de gente.

**F. D. R.:** Hablas de este libro como de un *ridículum vitae*, el profesor Castany Prado ha trazado en nuestra opinión el importante papel que juega la autode-risión en tu obra literaria, tus relatos son en todo caso desternillantes. Intuyo que para Iwasaki no hay nadie más molesto que un pedante, o quizás sí, un escritor pedante. ¿Verdad?

**F. I.:** Cuando fui profesor en la Universidad Católica de Lima, mis alumnos me percibieron como un pedante. Es muy difícil controlar la percepción que los demás tienen de uno mismo. Es verdad que por entonces yo tenía 22 años y que sin duda me recreaba en la suerte mientras dictaba clases, pero estoy convencido de que lo mío no era pedantería porque yo no despreciaba a mis alumnos. Huevofrito seguro, pero arrogante no. Por eso mismo, me cuesta encajarle a alguien el azulejo de pedante, porque yo mismo lo he llevado sin ser consciente. Sin embargo, no se me escapa que pertenecemos a una cultura —la hispánica— donde no es saludable que todo el mundo crea que te va bien, porque entonces parece que tienes que disculparte o dar explicaciones absurdas. Una persona percibida como “pedante” muy bien podría ser alguien con la autoestima en su sitio, pero como esas cosas no se perdo-

nan, te ponen el azulejo sin beneficio de la duda. Lo sano es desear que a todos les vaya bien y alegrarte cuando les va bien a las personas que uno quiere y admira.

**L. M. B.:** *Ajuar funerario*, uno de tus libros más valorados por la crítica y el público, contiene muchos relatos que tienen como protagonista y narrador a un niño, a ese niño que vive su propio descubrimiento del erotismo u observa e interpreta el de los mayores; al niño impresionado por la muerte, pero aún más impresionado por la religión que debe salvarlo de ella. ¿Te has preguntado alguna vez el porqué de ese personaje infantil tan recurrente en tus ficciones?

**F. I.:** Es que aquel niño fue construido con mis propios recuerdos. La educación religiosa que recibí estaba llena de ánimas del Purgatorio, penas del infierno, apariciones satánicas, venganzas divinas, niños fallecidos en pecado mortal y fantasmas de viejas majaras que correteaban como locas entre este mundo y todos los demás. Yo todavía no sé cómo es el olor del azufre, pero cuando era niño mi madre entraba en mi cuarto y decía “aquí huele a azufre porque el diablo se sienta en tu cama por las noches”. Y claro, como yo era incapaz de oler nada, empapaba mi cama de colonia para que al menos mi madre no se diera cuenta que olía a azufre. Pero se ve que gastar colonia era un pecado tremendo, porque además de castigarme tenía que escuchar: “¡Tu cama apesta a azufre!” ¿Y si la colonia Drowa se hacía con azufre?

**L. M. B.:** Sin alejarnos del tema de la infancia, has comentado alguna vez que el hecho de que tus padres te llevaran a la escuela a los cuatro años y que siempre estuvieras con niños dos años mayores que tú había contribuido a mejorar tus dotes humorísticas y de ingenio. ¿Cómo entiendes tú el concepto de ingenio?

**F. I.:** El ingenio es el kung-fu de los débiles, la magia de los bajitos y la pornografía de los raros, porque al llegar a la adolescencia sigues siendo débil, te has quedado bajito y encima eres el más raro de la clase por la música que escuchas, los libros que lees y las palabras que empleas. En “Cómo sacar provecho de los enemigos”, Plutarco decía que Sócrates mejoró sus dotes dialécticas gracias a los agravios de su mujer, Xántipa. A mí me ocurrió algo parecido en el colegio, pues aprendí a contrarrestar la violencia con humor, ingenio y caricaturas. Y que conste que no me siento orgulloso, porque a esa edad tampoco controlas los estragos que le infliges a los demás dejándolos en ridículo.

**F. D. R.:** Te has referido con anterioridad a *Neguijón*, una novela histórica capaz de aglutinar mejor que ninguna de tus obras al Iwasaki erudito con el Iwasaki humorista e ingenioso. Es probablemente tu obra más ambiciosa y, junto a los ensa-

yos de *rePublicanos*. Cuando dejamos de ser *REALISTAS*, una de las que refleja de manera más clara tu pasión por la Historia. ¿Podrías contarnos cuál es el germen de la novela? Acaso, ¿una visita terrorífica al dentista?

**F. I.:** Con la honrosa excepción de mis visitas a la consulta del simpático Dr. Hernán Arízaga, toda mi experiencia odontológica en el Perú fue horrenda, dolorosa y sangrienta. Si Tarantino hubiera sido paciente de los dentistas que me atendieron a mí en la Lima de los años sesenta y setenta, jamás habría filmado una película tan blandengue como *Pulp Fiction*. Ahora bien, al lado de las terapias dentales del barroco, mis dentistas eran científicos eminentes y guardianes de la mescalina. Por lo tanto, en *Neguijón* yo tenía un doble propósito: primero, reconstruir una época donde era imposible evitar el dolor físico; y, segundo, crear una trama que sugiriera la epifanía del *Quijote*. Creo que el proceso de documentación de la novela me llevó cinco años, y puedo decir que hasta hoy me siento muy satisfecho con la carpintería de la novela.

**L. M. B.:** Como hemos podido apreciar a lo largo de esta conversación, algunos de tus personajes tienen relación con tus propias vivencias, otros con tus lecturas, con “tu biblioteca”, pero cuéntanos ¿cómo nacen y dónde se quedan una vez terminados los textos?

**F. I.:** Digamos que hay dos tipos de personajes relacionados con mis propias vivencias. A saber, los que me sirven de arcilla para modelar sencillas criaturas de ficción y los que se convierten en estatuas de mármol porque deseo que todo el mundo sepa que los he homenajeado. Entre las primeras están las amables muchachas de quienes me enamoré pero que nunca lo supieron, y que se convirtieron en los capítulos de *Libro de mal amor*; pero entre los segundos están Vicente Tortajada, Abelardo Linares, Alfredo Valenzuela y Eduardo Rebollar, amigos muy queridos que incluso aparecen con sus nombres propios. Dicho esto, el barro se moja de nuevo y sirve para seguir modelando y las esculturas se quedan en las plazas y los parques, listas para ser homenajeadas de nuevo.

**F. D. R.:** Sabemos que tienes entre manos un proyecto de novela para el que te estás documentando y que tienes elaborado en tu mente, aunque aún le quede un tiempo de cocción sobre el papel. ¿Qué está significando para ti este proceso? ¿Puedes adelantarnos algo al respecto?

**F. I.:** Mi forma de escribir es antediluviana, porque necesito sentarme a redactar y no parar hasta que termine. Es decir, que preciso vivir tres o cuatro meses en olor de novela. No obstante, una de las razones por las cuales he dejado

la dirección de la Fundación Cristina Heeren, donde he trabajado durante los últimos veinte años, ha sido precisamente mi necesidad de liquidar el trámite de esta novela que comencé en 2006. El problema es que al mismo tiempo me he propuesto presentar una tesis doctoral en Salamanca y no sé cuál de las dos terminaré primero. Me gustaría que fuera la tesis.

**L. M. B.:** Ciertamente, después de más de veinte años en la Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco, de la que eras su director, dedicarte de lleno a la docencia universitaria en la Universidad Loyola de Andalucía supondrá también un nuevo desafío. ¿Cómo vives esta nueva etapa? E, insistimos, ¿puedes adelantarnos algunas claves sobre esta futura novela?

**F. I.:** Mi próxima novela —como *Neguijón*— narrará dos historias, pero mientras una será lineal y estará ambientada en el presente, la otra estará formada por una serie de documentos como los que aparecen intercalados en los relatos de *Inquisiciones Peruanas* (1994); que, por cierto, tampoco me los inventé porque estaban en los expedientes de la Inquisición de Lima. Mi idea es trabajar en los “documentos” y dejar la trama lineal para el final. La experiencia de la Fundación Cristina Heeren fue muy útil, porque habrá personajes del mundo del flamenco. Especialmente una bailaora-filóloga que jugará un papel muy importante. Digamos que estoy hablando de la continuación de *Libro de mal amor*, solo que el narrador de la novela anterior ha muerto y la clave de su muerte está en los documentos que encontró por diversos archivos del mundo. Ahora bien, en la Universidad Loyola Andalucía no imparto asignaturas ni de Historia ni de Literatura, por lo que estoy invirtiendo un tiempo gozoso e importante en preparar mis clases de Retórica y Comunicación Argumentativa. Estoy muy ilusionado por haber vuelto a la enseñanza. A una edad en la que muchos compañeros profesores se sienten medio chamuscados, yo en cambio llego pletórico, y eso me entusiasma.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- CAMACHO DELGADO, J. M. (2005): “La ficción como coartada del apátrida: *Un milagro informal* de Fernando Iwasaki”, *Philologia Hispalensis*, nº 19, pp. 7-22.
- CASTANY PRADO, B. (2015): “La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki”, *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, Universidad de Alcalá, núm. 2, pp. 371-392.

- IWASAKI, F. (1996): *El descubrimiento de España*, Oviedo, Ediciones Nobel.
- . (2001): *Libro de mal amor*, Barcelona, RBA.
- . (2003): *Un milagro informal*, Madrid, Alfaguara.
- . (2004): *Ajuar funerario*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . (2005): *Neguijón*, Madrid, Alfaguara.
- . (2006): *Helarte de amar*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . (2008): *rePublicanos. Cuando dejamos de ser REALISTAS*, Madrid, Algaba.
- . (2009): *España, aparta de mí estos premios*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . (2010): *Sevilla, sin mapa*, Sevilla, Paréntesis.
- . (2011): *Arte de introducir*, Sevilla, Renacimiento.
- . (2013): *La lengua paterna*, San José de la Rinconada, Cuadernos de la Vereda de los Carmelitas.
- NOGUEROL, F. (2009): “El escalofrío en la última minificción hispánica: *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki”, MONTOLYA JUÁREZ, Jesús y ESTEBAN, Ángel. *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Madrid, Iberoamericana, pp. 195-217.
- . (2010): “Vitalismo, sensualidad, erudición e ingenio: la narrativa de Fernando Iwasaki”. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 1-15.
- RONCAGLIOLO, S. (2007): “Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI”, *Quórum: revista de pensamiento iberoamericano*, Universidad de Alcalá, Centro de Iniciativas de Cooperación al Desarrollo y Servicio de Publicaciones, pp. 151-158.
- VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ, R. (2012): “Procedimientos de irrupción de lo fantástico en *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki”, *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, nº 10, pp. 178-194.

# EL LIBERTINISMO IDENTITARIO EN LA OBRA DE FERNANDO IWASAKI

BERNAT CASTANY PRADO  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA  
PROFESOR DE LITERATURA HISPANOAMERICANA  
Código ORCID: 0000-0001-7952-7646  
bcastany@ub.edu

**Resumen:** Este trabajo estudia la obra de Fernando Iwasaki como paradigma de libertinismo identitario. En la primera parte se estudia de qué modo, en virtud de la transferencia simbólica que se produjo durante la modernidad desde el ámbito de la religión al del nacionalismo, el libertinismo religioso de los siglos XVII y XVIII se transformó en lo que hemos dado en llamar “libertinismo identitario”. En la segunda parte se analizan los principales rasgos del libertinismo identitario —epistemología escéptica, física materialista y ética hedonista— en la obra de Fernando Iwasaki.

**Palabras clave:** Fernando Iwasaki, literatura hispanoamericana, literatura e identidad, literatura.

**Abstract:** This paper analyzes the works of Fernando Iwasaki as a paradigm of identitarian libertinism. In the first part it studies how the symbolic transference from religion to antionalism forced an evolution from the religious libertinism of the XVII and XVIII centuries to what we can call “identitarian libertinism”. The second part analyzes the main characters of identitarian libertinism —skeptc epistemology, materialist physics and hedonistic ethics— in the works of Fernando Iwasaki.

**Key-words:** Fernando Iwasaki, Latin American literature, Literature and identity, Literature.

## 1. DEL LIBERTINISMO RELIGIOSO AL LIBERTINISMO IDENTITARIO

El término “libertino”, cuyo uso se generalizó a principios del siglo XVII, sufrió en los primeros siglos de la era moderna un proceso de demonización que logró reducirlo a mero sinónimo de ‘licencioso’, ‘atrevido’ o ‘disoluto’. Otra suerte merecía un vocablo conectado etimológicamente con el término latino *libertinus*, que designaba en la antigua Roma al esclavo emancipado, y que podría haberse erigido, junto con las ideas de mayoría de edad y autonomía, en una de las metáforas básicas del proyecto ilustrado.

A pesar de formar una constelación muy heterogénea de filósofos, pensadores y experimentadores existenciales, los libertinos del siglo XVII presentan algunas

características comunes, que pueden ser ordenadas en tres momentos, siguiendo la sistematización básica de la filosofía antigua, que se organizaba en canónica o filosofía del conocimiento, física o filosofía de la naturaleza, y ética o filosofía de la existencia. Así, el libertinismo se caracterizaría por tener una epistemología escéptica, una cosmovisión materialista y una ética hedonista.<sup>1</sup> El precio que los libertinos tuvieron que pagar por defender ideas tan “peligrosas” fue la calumnia y el olvido.

El libertinismo del siglo XVII veía como el principal obstáculo para sus aspiraciones de liberación filosófica y existencial la epistemología dogmática, la cosmovisión trascendente y la moral ascética de la religión oficial cristiana, ya fuese católica o protestante. La secularización de la sociedad, que iba a darse en los subsiguientes siglos, no supondrá una desaparición de estos impedimentos, sino una transformación de los mismos. Durante la época moderna se produjo un trasvase simbólico desde el ámbito religioso al nacional, en virtud del cual la nación heredó atributos divinos (unidad, unicidad, indivisibilidad, inmutabilidad, omnisciencia, pureza), así como toda la parafernalia eclesiástica que suele acompañar a las religiones. De este modo, los himnos religiosos se convirtieron en himnos nacionales, los santos en próceres, los ángeles en soldados desconocidos, los profetas en políticos, los teólogos en filólogos e historiadores y las misas en discursos, manifestaciones o eventos deportivos. No se trató, sin embargo, de un trasvase inocente de meros rasgos formales, ya que el nacionalismo no es solo una teoría política que afirma que a toda nación debe corresponderle un único Estado y que todo Estado debe incluir a una única nación, sino también una epistemología dogmática, una física trascendente y una ética ascética y dolorista.<sup>2</sup>

En primer lugar, el nacionalismo tiene una epistemología dogmática, porque considera que es posible establecer de forma segura y pública la identidad de los individuos y de los colectivos. Para ello cuenta con numerosos “teólogos nacionales”, que detentan las principales vías de conocimiento de los dogmas nacionalistas. Tal sería el caso, por ejemplo, de los filólogos, que analizan la voz del pueblo, ya sea en las expresiones populares (romances, cantares de gestas o refranes), ya sea en las expresiones literarias cultas (poetas y novelistas nacionales); de los políticos, que dicen representar la voluntad del pueblo, a la vez que tratan de moldearla con sus campañas de propaganda y su acción de gobierno; o de los especialistas

<sup>1</sup> Para una presentación general de los libertinos del siglo XVII, véanse las obras de Pintard (1943), Onfray (2007) y los dos volúmenes de La Pléiade titulados *Libertins du XVIIe siècle* (1998 y 2004).

<sup>2</sup> Véase al respecto: Bernat Castany Prado, *Literatura posnacional*, Editum, Murcia, 2007.

en historia, sociología, demografía o estadística, dedicados a la elaboración de psicologías nacionales. Como en el caso del dogmatismo religioso, el dogmatismo nacional provoca ansiedad y escrúpulos, en el ámbito individual, y fanatismo y violencia, en el ámbito colectivo.

En segundo lugar, decimos que el nacionalismo tiene una física o teoría de la realidad trascendente, en el sentido de que sacrifica la atención a la realidad social del aquí y ahora, cambiante y mezclada, en aras de una idealidad nacional, inmutable y pura. De este modo, la virtualidad negadora del concepto de “dios”, que suele ir asociado a otros conceptos como los de “más allá” o “mundo verdadero”, que, según Nietzsche, fueron inventados “con el fin de desvalorizar el único mundo que existe” (1888: § 8), pasará a manos de la nación que, según afirma Bakunin en la tercera carta de sus *Cartas sobre el patriotismo*, posee “el carácter propio de todo idealismo, tanto religioso como metafísico”, que es “despreciar el mundo real, y, despreciándolo, explotarlo”; razón por la cual, concluye, “el Estado es el hermano menor de la Iglesia, y el patriotismo, esa virtud y ese culto del Estado, no es otra cosa que un reflejo del culto divino” (Bakunin, 1869: 18-20).

Finalmente, el nacionalismo implica también una ética ascética y dolorista, semejante a la de las corrientes oficiales de las religiones del libro. Como acabamos de ver, en virtud de su idealismo, el nacionalismo tiende a negar el contacto con la realidad del aquí y ahora, poniendo en marcha una lógica ascética en virtud de la cual las sociedades y los individuos deben sacrificar una parte de lo que son realmente para acercarse a lo que deberían ser idealmente. Dicho ascetismo tiene como efecto un aumento de pasiones tristes, como el miedo, la vergüenza, la queja o el odio, frente a aquellas pasiones alegres que podrían surgir de un mayor contacto con la realidad social, histórica o existencial, como serían, por ejemplo, la afirmación, la celebración, la curiosidad, la admiración, la emulación o la seducción.

Viendo los paralelismos entre las religiones teológicas y las nacionales, no es extraño que los autores que hemos dado en llamar libertinos identitarios hayan generado, de una forma tentativa y totalmente inconsciente, un sistema filosófico-literario muy semejante al del libertinismo religioso del siglo XVII. Estructuraremos nuestra comparación distinguiendo, nuevamente, entre una epistemología escéptica, una física materialista y una ética hedonista.

En primer lugar, el libertinismo identitario opone al dogmatismo nacionalista una epistemología escéptica, que niega la posibilidad de establecer de forma clara y evidente la identidad de colectividades o individuos, afirmando que el lenguaje es falible, la razón quimérica, la memoria engañosa, la identidad múltiple y el interés un factor distorsionador inevitable. Además, el libertino identi-

tario considera que el intento dogmático de establecer la identidad es perjudicial tanto a nivel individual, donde tiende a generar ansiedad, escrúpulos, vergüenza o falta de naturalidad, como a nivel colectivo, donde tiende a provocar desconfianza, odio, fanatismo y violencia. El libertino identitario coincidiría, en este punto, con Oliverio Girondo, quien afirmaba, en *Membretes*, que “la variedad de cicuta con que Sócrates se envenenó se llamaba ‘Conócete a ti mismo’” (1999: 69). Por esta razón, frente a la pulsión dogmática, el libertino identitario propone desentenderse de la pregunta por la propia identidad, apostando por una *epokhé* o suspensión de juicio, que debe resultar en una vivencia natural y serena de las identidades individuales y colectivas. Hallamos una defensa de esta desproblematización, desculpabilización y naturalización de la identidad en textos como “El escritor argentino y la tradición” de Jorge Luis Borges, *Identidades asesinas* de Amin Maalouf, *Fuera de lugar* de Edward W. Said o *Mi poncho es un kimono flamenco* de Fernando Iwasaki.

En segundo lugar, el libertinismo identitario presenta una física materialista, puesto que, como señalamos más arriba, se niega a sacrificar la variedad, impura y viva, del mundo real, en aras de un ideal nacional. Así, pues, el libertino identitario no desprecia ni se escandaliza ante las mezclas, contradicciones y metamorfosis que se producen en el ámbito de la identidad, sino que las celebra, poniendo en marcha una pedagogía de lo mezclado o lo ambiguo, que tiene su origen en Montaigne (véase “Sobre el orgullo”, en sus *Ensayos*, y su *Diario de viaje a Italia*). Así, frente a las quejas de Louis de Bonald, contra el caos social que, según él, propició la Ilustración, y las expresiones de asco de Hitler frente a una Viena multicultural y multilingüe, nos encontramos con el elogio de ciudades y culturas mestizas y proteicas en la obra de autores como Joseph Roth, Stephan Zweig, Jorge Amado, Gabriel García Márquez o Fernando Iwasaki.

Como sucedía en el caso de los libertinos religiosos del siglo XVII, la física materialista de los libertinos identitarios se proyecta en una exaltación de todo el mundo material, que incluiría tanto el cosmos, con todos sus cuerpos celestes, como el cuerpo de los seres vivos, en una especie de panteísmo erótico al estilo de Lucrecio, Walt Whitman, Victor Hugo, Friedrich Nietzsche, Pablo Neruda o Jorge Amado.

Finalmente, la ética hedonista del libertino identitario se propone prescindir de los conceptos de “bien” y “mal” absolutos, para limitarse a optimizar el balance entre placeres y displaceres, todo ello con el objetivo de aumentar su potencia, su perfección, su virtud o su alegría; que son palabras diferentes para designar un mismo objetivo: la salvación inmanente del individuo en el aquí y ahora, siempre en

compañía de sus semejantes. El libertino identitario no quiere cargar con pasiones tristes, aun cuando sean justas, para que estas no disminuyan su potencia o alegría. A diferencia de las escritoras de las que habla Virginia Woolf, en *Una habitación propia*, que sucumbieron a la queja, la denuncia y el resquemor, sacrificando de este modo su genio, el libertino identitario intenta ser fiel a pasiones alegres, como el humor, la creación, la indiferencia o la grandeza de ánimo, buscando esa “incandescencia” de la que habla Woolf, gracias a la cual las injusticias y los traumas son digeridos y transformados en energía vital.

Este proyecto implica luchar contra el miedo identitario que los diversos nacionalismos buscan generar provocando que las sociedades vivan atemorizadas porque creen que su identidad —no importa lo que dicho término realmente signifique— está a punto de desaparecer. De este modo, el nacionalismo, como la religión, instituye una industria del terror que exige todo tipo de postergaciones y sacrificios. Así, del mismo modo que los erasmistas del siglo XVI y los libertinos religiosos del XVII trataron de luchar contra el terror con el *pharmakon* epicúreo o con obras literarias de inspiración lucianesca y espíritu carnavalesco, en las que se desdramatizaba la muerte, el infierno o el pecado, y se exhortaba a aprovechar el momento; los libertinos identitarios también quieren superar el miedo a la muerte identitaria. Para lograrlo, desdramatizarán esa especie de terror ontológico que tienen los hombres ante la disolución de su identidad individual o colectiva, como si fuese posible convertirse en un ser ingrátido y transparente, mostrando que hay otras identidades posibles e inexpugnables como la amistad, las microsociedades electivas, la república de las letras o, simplemente, la disolución celebratoria en el cosmos humano y físico. El objetivo último es practicar un *carpe diem* identitario que se niegue a sacrificar los placeres de la identidad presente —la curiosidad, la admiración, la sorpresa, el humor, la amistad, la variedad— en aras de la defensa de una identidad ideal permanentemente amenazada.

Finalmente, del mismo modo que los libertinos religiosos del siglo XVII tuvieron que esperar para poder desarrollar y proponer una política republicana que propugnase la separación del Estado y la religión, los libertinos identitarios esperan, en la actualidad, que madure un discurso político que proponga un último esfuerzo secularizador en virtud del cual se aparte de los estados el componente nacional. Lo cierto es que, por el momento, las propuestas posnacionalistas son más reactivas que propositivas, y, si bien es cierto que critican las limitaciones políticas, morales, intelectuales o estéticas del nacionalismo, no logran imaginar un mundo en el que las naciones no sean consideradas un elemento esencial de la vida política.

Por esta razón, dejando a un lado discursos desiderativos o imaginativos, los libertinos identitarios han optado, en nuestros días, como hicieron los libertinos religiosos hace cuatro siglos, por la imaginación literaria, por la experimentación existencial individual o, como mucho, por la formación de microsociedades electivas.

## 2. EL LIBERTINISMO IDENTITARIO EN LA OBRA DE FERNANDO IWASAKI

Estudiemos, a continuación, el caso de Fernando Iwasaki, a quien tomamos como paradigma de libertino identitario, por su voluntad de sustituir, en sus escritos, el dogmatismo identitario, el idealismo nacional y la ética ascética del puritanismo nacionalista, con una epistemología escéptica, una física materialista y una ética hedonista.

En lo que respecta a la epistemología escéptica, Fernando Iwasaki se suma tanto a un escepticismo global, que desconfía de las capacidades de los sentidos, la razón y el lenguaje humanos para conocer, como a un escepticismo identitario, que considera que ni es posible ni es deseable tratar de conocer o de fijar la identidad de las personas. En lo que respecta a su escepticismo global, recordemos que, según afirma Iwasaki, en su ensayo *rePublicanos*, el “momento en que se jodió España” (2008: 25) y, por consiguiente, América Latina, fue el momento en que se expulsó a los erasmistas, siendo Erasmo —padre de Montaigne, patriarca de libertinos—, uno de los grandes difusores del escepticismo fideísta en Europa.

No es extraño, pues, que en la obra de Fernando Iwasaki nos encontremos con una fraseología escéptica: “debo hacer pública protesta de mi ignorancia” (1996: 176), “no es posible leer cuanto se ha publicado” (ibíd.: 177), “en mi vasta ignorancia cuestioné la identidad del ilustre sevillano [Rafael Cansinos Asséns]” (Iwasaki, 2011: 17). O con la evocación de pequeñas epifanías infantiles de corte escéptico, relacionadas con el lenguaje, las costumbres o las convenciones de su cultura: “Ese fue el comienzo de una serie de precoces dudas y reflexiones sobre la lengua y el sexo...” (Iwasaki, 1996: 14). Más aún, en una novela como *Neguijón* (2005), se alegoriza el dogmatismo en la figura de los médicos especulativos del siglo XVI, al más puro estilo de Huarte de San Juan, Cervantes o Molière.<sup>3</sup> Se hace difícil no pensar en Borges al leer este tipo de consideraciones. Ciertamente, es posible afirmar que, del mismo modo que el libertinismo religioso del siglo XVII fue, de algún

<sup>3</sup> Véase al respecto “Medicina y dogmatismo en *Neguijón* de Fernando Iwasaki” (Castany Prado, 2012: 113-130).

modo, el desarrollo del escepticismo epicúreo de Montaigne, el libertinismo identitario de nuestros días es el desarrollo del escepticismo epicúreo de Borges.

En lo que respecta al escepticismo propiamente identitario, nos encontramos con una crítica constante de las pretensiones de que se conoce o se puede conocer la verdad esencial de la nación. Iwasaki criticará, en *Mi poncho es un kimono flamenco*, al crítico peruano Antonio Cornejo Polar, por considerar, en “Profecía y experiencia del caos: la narrativa peruana de las últimas décadas” (1998), que “la revelación y crítica de la realidad del país ha sido y sigue siendo una tenaz obsesión de la narrativa peruana” (cit. en Iwasaki, 2005: 41), pues él considera que: “la ‘revelación y crítica de la realidad del país’ no es precisamente una obsesión de los narradores, sino más bien de los críticos, filólogos, periodistas y estudiosos varios de la realidad peruana” (ibíd.: 41). Además de este dogmatismo identitario, Iwasaki criticará el furor clasificador de la crítica literaria, empeñada en distinguir lo auténtico o verdadero de lo inauténtico o falso, que suele entender en términos nacionalistas: “Ay, los trajes típicos. ¿Por qué nunca me dijeron que los trajes típicos eran tan importantes para los críticos literarios como para los jueces de Miss Universo?” (ibíd.: 49) No es extraño, pues, que Iwasaki compare a los críticos literarios con aquel policía de aduanas que le preguntó: “¿Por qué usted viaja con pasaporte español si tiene apellido japonés y ha nacido en Perú?” (ibíd.: 44); pues “en la crítica literaria, [...] cada día surgen nuevas aduanas literarias o filológicas donde a uno le exigen el pasaporte de la identidad nacional” (ibíd.: 44-45).

Además de la crítica al dogmatismo identitario y al furor clasificatorio, Fernando Iwasaki también gusta de criticar la escolástica de la otredad, a la que somete, mediante el mecanismo de la parodia, a una verdadera reducción al absurdo en fragmentos como el siguiente: El Otro no se puede dilucidar porque entonces dejaría de ser el Otro. Sin embargo, a veces el Otro asoma el plumero a través del arte, la literatura y los documentos etnográficos, aunque los estudiosos saben de sobra que cualquier representación del Otro lo convierte en otro. O sea, en uno de ellos. O de nosotros, según” (ibíd.: 47).

Toda la obra de Fernando Iwasaki es una negativa a clasificar las identidades, con el objetivo de reducir la ansiedad, la vergüenza, el miedo, el odio o la violencia que dicha actividad suele producir. Así, en el ensayo “Santa Prosa de Lima”, incluido en *Mi poncho es un kimono flamenco*, nuestro autor considerará tan delicado “[pronunciarse] sobre la sexualidad del prójimo” como “establecer qué novela es peruana o no es peruana y dictaminar quién es un autor colonial o simplemente posmoderno” (Iwasaki, 2005: 21). Frente a ello, optará por utilizar como criterio “el placer, pues para buscarse problemas ya están los críticos y los profesores universi-

tarios, que practican el acoso textual” (ibíd.: 21), o el azar, pues dice querer ordenar todos los autores de los que va a hablar “según las repisas de mi propia biblioteca” (ibíd.: 22).<sup>4</sup>

Asimismo, en el libro de relatos intitulado *España, aparta de mí estos premios* (2009), la reescritura con variaciones de un mismo relato en función de los requisitos temáticos, de corte identitario, exigidos por las bases de diversos concursos literarios, se nos revela como la ficcionalización del tropo escéptico del desacuerdo, que tiene como objetivo hacer entrechocar diversas teorías u opiniones enfrentadas, esperando que se destruyan entre ellas, así como mostrar la imposibilidad de llegar a un acuerdo o certeza en el tema tratado, en particular, y en cualquier otro tema, en general.

Fernando Iwasaki ha utilizado su propia identidad para refutar la posibilidad, y aun la bondad, de definir la identidad de personas y colectivos. Por un lado, aprovechando su vistosa composición identitaria, Iwasaki se ha introducido en su propia escritura, en tanto que existencia contrafáctica, para oponerse al dogmatismo identitario de los nacionalistas. Ese es un motivo fundamental de los ensayos que componen *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005), donde el autor afirma que: “Viajar por el mundo con un pasaporte español, teniendo un apellido japonés y habiendo nacido en Perú, me ha convertido en una refutación viviente de los regionalismos, las identidades y los trajes típicos” (Iwasaki, 2005: 51). Este mismo objetivo parece tener la foto en la que el autor aparece parodiando la postura de la flor de loto con la que ilustra las solapas de libros como *España, aparta de mí estos premios* (2012) o *Una declaración de humor* (2012). En efecto, dicha foto puede verse tanto como una burla del discurso esencialista de los que tratan de simplificar las identidades, como una réplica festiva y lúdica de aquellos que piensan que el apátrida debe ser, necesariamente, un ser deprimido y amargado.

Como en el caso de los libertinos del siglo XVII, el escepticismo identitario, de tono fideísta, de Fernando Iwasaki tiende a proyectarse también en una crítica de las quimeras de las religiones nacionales. En tanto que historiador, dedicará numerosos ensayos a criticar el nacionalismo de los historiadores, ya sean españoles, como por ejemplo, Claudio Sánchez Albornoz, Américo Castro y otros miembros del Instituto de Estudios Históricos (Iwasaki, 1996: 84), ya sean peruanos, pues también denunciará la falta del espíritu crítico de la historiografía peruana

<sup>4</sup> Señalemos que la biblioteca en tanto que símbolo epistemológico, antes que un motivo borgeano, fue un motivo libertino, que se remonta a las célebres *Recomendaciones para formar una biblioteca* (1627), en las que Gabriel Naudé, el amigo y discípulo de Montaigne, y bibliotecario de Mazarino, cifró una concepción escéptica y libertina del conocimiento, en general, y de la lectura, en particular.

(ibíd.: 25), que se expresaría tanto en “la presunta superioridad de la cultura incaica sobre la europea” (ibíd.: 84) y en la “obsesión por preservar su pureza [racial]”, que autores como Mariátegui consideraban “biólogicamente preparada para el socialismo”, como en “el racismo de la derecha”, que “se manifestaba en el error pertinaz de ‘mejorar la raza’ indígena” (ibíd.: 89).

Pero Iwasaki no se limitará a criticar las deficiencias del nacionalismo historiográfico, en particular, sino también cualquier otro tipo de fantasía o superchería nacionalista. Criticará, por ejemplo, el “mito de la predestinación española”, que considera “una de las peores supercherías franquistas” (Iwasaki, 1996: 27), o el discurso nacionalista de la dictadura del general Velasco (ibíd.: 28-29 y 37). También en este punto Fernando Iwasaki se muestra ecuánime, pues no dudará en criticar los diversos nacionalismos peninsulares en una obra como *España, aparta de mí estos premios*; donde, además de reducir al absurdo el discurso de la diferencia, mostrando el carácter serial de los nacionalismos, rechazará todo esencialismo identitario, que hace de la identidad nacional un don innato, incognoscible, incommunicable e intransferible: “¿Por qué un narrador nicaragüense o paraguayo no podría cometer un cuento ambientado en Hornachuelos o Quintanilla de Onésimo? ¿Acaso no es lo mismo escribir sobre la escudella o el marmitako?” (Iwasaki, 2009: 13).

Sin embargo, Fernando Iwasaki no es un apátrida o un anacionalista furibundo. Su hedonismo le desaconseja iniciar una lucha para la que la historia no está preparada, por lo que acepta la existencia de las naciones, del mismo modo que Epicuro estaba dispuesto a aceptar la existencia de los dioses: como un mal menor con el que está dispuesto a convivir a condición de que no se inmiscuya en su vida. Así, pues, el libertino identitario, mientras esté obligado a convivir con las quimeras de los demás, deberá saber jugar ese juego, entrando y saliendo de las diferentes identidades que le obligan a ejercer, con la distancia y el humor necesarios para no llegar a creérselas. No se trata de cinismo, ni de mera supervivencia, por lo menos en nuestros días; sino, sobre todo, de salvaguardar la libertad, la alegría, la inteligencia y el placer, que son los verdaderos pilares de la identidad para el libertino. Esta es, precisamente, la actitud que subyace en una obra como *España, aparta de mí estos premios*, donde el concursante —fundamentalmente latinoamericano, según el autor— se adapta, con distancia y humor, a las quiméricas identidades de los que detentan el poder en la Península. Del mismo modo que Montaigne, padre de los libertinos, que practicaba el “me presto pero no me doy”; Cesare Cremonini, que tenía como lema el “*Intus ut libet, foris ut moris est*” (“Interiormente según tu deseo, exteriormente según la costumbre”); o Spinoza, cuyo lema era “*Caute*” (“Con cuidado”), Fernando Iwasaki preconiza una aceptación distanciada e inteli-

gente de las reglas del juego identitario en tanto que puedan ser beneficiosas para la persona.

El segundo momento del libertinismo identitario de Fernando Iwasaki consiste en oponer una física materialista y realista al idealismo trascendente del nacionalismo. Como vimos, en tanto que religión de sustitución, el nacionalismo heredó cierta tendencia a sacrificar el conocimiento y la vivencia del aquí y ahora en aras de un más allá trascendente, ideal, perfecto, puro e inmutable, identificado con una edad de oro perdida, cuyos restos se hallan en el mundo rural, en las tradiciones y algunos hitos de la historia, la literatura y el arte nacionales; o con un paraíso futuro, en el que bajará a la tierra una nación totalmente reconciliada, pura, estática y eterna. Frente al gran museo de cera del idealismo nacionalista, Iwasaki opone una realidad inmanente, mezclada, impura, imperfecta e inestable, cuya principal virtud es —ni más ni menos— existir.

Este antiplatonismo identitario,<sup>5</sup> que halla entre sus antecedentes a pensadores y literatos como Spinoza, Whitman, Emerson, Nietzsche o Borges, le llevará a burlarse de los arquetipos platónicos de los diferentes nacionalismos peninsulares. Tal será el caso de un libro como *España, aparta de mí estos premios*, donde las pretensiones de unicidad y pureza de los diversos nacionalismos peninsulares son reducidos al absurdo. Asimismo, en *Inquisiciones peruanas*, Iwasaki ataca “el mito de una *Arcadia* colonial cuya quintaesencia habría sido Lima” (Iwasaki, 1996: 102), para elogiar una obra como *Lima la horrible* (1964), donde Sebastián Salazar Bondy habría hecho “[emerger] la ciudad tal como era: sucia, fatua, mezquina, empalagosa y pastichera” logrando conmover “los cimientos del narcisismo capitalino” (ibíd.: 104). Eso es, precisamente, lo que el autor se propone hacer en *Inquisiciones peruanas*, un conjunto de relatos en los que se trata de desmontar la “mitología oficial de Lima”: esa “ñoña invención de la historia” (Iwasaki, 2007: 17), que presenta a la capital del Perú como una ciudad “pacata y pudibunda”, “cucufata y santurrona” (ibíd.: 19), para oponerle “una leyenda más real y persuasiva” (ibíd.: 17), en la que su población no derrama “ni sencillez ni dulzura ni suavidad, sino pura provocación, deseo y obscenidad” (ibíd.: 19). Para ello, el autor despliega una constelación “de monjas, confesores, beatas, heterodoxos, exorcistas e inquisidores” (ibíd.: 19), cuyas existencias heréticas y convulsas refutan el puritanismo, también sexual, del nacionalismo peruano.

<sup>5</sup> Dedicándole su obra a Luis Jaime Cisneros, afirma que: “recordando su magisterio, me siento como el discípulo que transcribía los diálogos de Sócrates. Y conste que no me refiero a Platón, sino a cualquiera de los sofistas” (Iwasaki, 2005: 11).

Evidentemente, el erotismo bullente que Iwasaki despliega, tanto en *Inquisiciones peruanas*, como en *Helarte de amar* o *El libro del mal amor*, sirve, como ya le sirvió dos mil años antes a Lucrecio, en el *De rerum natura*, como metonimia de una realidad material viva, imparable, inclasificable y proliferante, que se expresa tanto en el lecho como en los hechos. De este modo, la realidad se nos aparece como un todo orgiásticamente interconectado e indiscreto, que recuerda el panteísmo materialista de los libertinos.

Decíamos más arriba que, junto a una epistemología escéptica y a una física panteísta y materialista, el libertino identitario se adscribe a una ética hedonista; en virtud de la cual el individuo y la colectividad disfruten de una identidad, serenamente aceptada en su incognoscibilidad y, a la vez, naturalmente disfrutada en su materialidad, impura y cambiante. Empecemos señalando que es una constante en la obra de Iwasaki la idea de la felicidad: “Toda la memoria de mi infancia arequipeña es maravillosa, pues fui feliz” (2011: 13); Enrique Barriga Llerena “nunca supo lo feliz que me hacía contemplarlo pintar” (ibíd.: 14); “Uno quiere reivindicar aquí y ahora la felicidad de leer y escribir, la alegría de contar y la dicha de comentar” (Iwasaki, 2005: 18).

No es extraño, pues, que nuestro autor se adscriba al proyecto epicúreo de minimización de los displaceres y maximización de los placeres. En lo que respecta a la minimización de los displaceres, que podemos equiparar a las “pasiones tristes” de Spinoza, Iwasaki se opone a todas aquellas ideas o sentimientos que reducen nuestra alegría, entendida como capacidad para actuar: dolor, envidia, rabia, reproche, odio, vergüenza, miedo, complejo o culpa. Con humor, escepticismo, erotismo e inteligencia, Iwasaki luchará por desactivar o revertir estas “pasiones tristes”, especialmente aquellas que están conectadas con el mundo de la identidad, en general, y de la religión nacionalista, en particular.

Así, en un ensayo como “El complejo de Colón”, Iwasaki criticará la pasión triste de la envidia, que, según él, padecen españoles y latinoamericanos, y que consiste en que: “nos escuece que nuestros méritos no sean reconocidos, pero jamás reconocemos los méritos ajenos” (Iwasaki, 1996: 79). En *Nabokovia peruviiana*, tras identificar la envidia como una pasión triste típica del Perú, “basta que un escritor peruano destaque o sobresalga de alguna manera en el extranjero, para que le surjan enemigos gratuitos y se dude de sus méritos individuales” (Iwasaki, 2011: 95), Iwasaki plantea su inversión, al afirmar: “¡Con lo sano y estimulante que es disfrutar de los triunfos ajenos!” (ibíd.: 95). Además, en el caso de la revista *Colónida*, Iwasaki considera que la pasión triste de la envidia se articula con el nacionalismo, haciendo que “estupendos autores” dilapiden “gran parte de su talento en criticar y

ningunear a los autores peruanos que en aquel momento disfrutaban de mayor prestigio internacional” (ibíd.: 96).

Fernando Iwasaki también criticará en sus obras el ascetismo o dolorismo, tanto en su vertiente religiosa, como en su vertiente nacional. Así, en *Neguijón* (2005), la figura del sacamuelas y los cínicos discursos que profiere para justificar el dolor, llegando a hablar de una “liturgia del dolor” que exige “un sacrificio” gracias al cual resultan “Dios y la ciencia bien servidos” (ibíd.: 29), sirven para criticar cierto cristianismo dolorista. No es extraño, pues, que el autor alegorice esos excesos sacrificiales de la religión con un elemento negativo como es el gusano con el que, en aquel momento, se identificaban las caries, llegando a hablar del “gusanillo de la santidad” (ibíd.: 170). En otras obras, Iwasaki se resistirá al gusanillo de la santidad, no ya religiosa, sino identitaria, negándose a sacrificar, mortificar, culpabilizar o condenar la más mínima parte de su identidad. De este modo, la multiplicidad de la propia identidad no es vivida como un elemento sucio y disruptor, que debe ser simplificado mediante una depuración o ascesis identitaria, sino que es asumida de un modo alegre, lúdico, cómico y erótico.

En lo que respecta a lo lúdico, podemos afirmar que, en virtud del juego, el apátrida siempre está en casa, ya que dicha actividad nos devuelve a la niñez que, como dijo Rilke con felicidad es “la verdadera patria del hombre”. El niño es un modelo para los libertinos identitarios, por la sencilla razón de que es el arquetipo del apátrida feliz. En primer lugar, el niño vive en un mundo pre-racional, en el que las clasificaciones no son tan estrictas, abstractas e, incluso, *fantasiosas*, como las que operan en el mundo adulto. En ese mundo fluido en el que no existe todavía la culpabilidad y la vergüenza, por no coincidir con las fronteras —ya racionales, ya convencionales— del mundo de los hombres, el niño es un ser indefinido que juega con su bidentidad constantemente: juega a aparecer y a desaparecer, juega a metamorfosearse y a metamorfosear a los demás, y en ese juego casi panteísta está y no está en casa, pero siempre lo está de un modo feliz. No es extraño, pues, que Fernando Iwasaki utilice en numerosos relatos y ensayos la perspectiva o la temática infantil. Tal es el caso de muchos de los relatos de *Helarte de amar* o *Ajuar funerario*, o de ensayos como “Las hormigas en Francia caminan con elegancia” (Iwasaki, 2005: 31-40), donde, tras afirmar el autor que de niño leía “con fervor” a Victor Hugo y Julio Verne, confiesa no haber descubierto “que estos autores eran franceses hasta muchos años después” (ibíd.: 33).

Por su parte, el erotismo nos transporta a un lugar vecino a aquel al que nos transporta el juego; un lugar liberado, en parte, de las convenciones culturales, y, por lo tanto, también nacionales, y, en algunas ocasiones, incluso humanas. No

es extraño, pues, que Fernando Iwasaki practique un erotismo festivo en obras como *Helarte de amar* (2006); en el que, según sus palabras: “[se hace] el humor más que el amor” (ibíd.: 12), de cuyo manuscrito original surgió, a su vez, *Inquisiciones peruanas* (1994), tal y como él mismo nos informa (Iwasaki, 2006: 149). Tampoco es extraño que muchos de esos peruanos desleídos de los que habla Iwasaki en *Nabokovia peruviiana* hayan practicado también la literatura erótica. Tal es el caso de Felipe Sassone, quien, en palabras de Cansinos-Asséns, poseía, como escritor erótico, “los méritos de la intensidad, de la intención epigramática, de la belleza del estilo y a veces del humorismo” (cit. en Iwasaki, 2011: 20); o de Manuel Bedoya, “personaje que huyó del Perú después de publicar una novela erótica” (ibíd.: 21).

El erotismo es algo que pone fuera de sí a las personas, no solo a un nivel físico, sino también identitario, ya que las personas poseídas por el deseo pierden la ropa, las formas, la palabra o el decoro, que no solo las caracterizan como miembro de una determinada cultura; sino, aun más, como miembro de la misma cultura humana. Lucrecio mostró, en el canto a Venus con el que abre su *De rerum natura*, que el deseo sexual es el acto cosmopolita —en el sentido cósmico o natural de la palabra—, por excelencia. Todo esto evidencia la estrecha relación existente entre la vertiente erótica del libertinismo de los siglos XVII y XVIII, que debe verse, a la vez, como un ejercicio de cosmicismo, de raigambre epicúrea, y un ejercicio de libertad y desvergüenza, de raigambre cínica, y el libertinismo identitario del que aquí hablamos.

Otro elemento esencial del hedonismo identitario de Fernando Iwasaki es el humor. En primer lugar, el humor es un excelente medio para reducir al absurdo las quimeras de la religión nacional, tal y como sucede, por ejemplo, en afirmaciones paradójicas como la siguiente: “nuestros libertadores —el generalísimo San Martín y el carismático Simón Bolívar— lucharon contra Napoleón pero querían ser como Napoleón” (Iwasaki, 2005: 34). Asimismo, en los relatos de *España, aparta de mí estos premios*, la estructura del motivo con variaciones sirve para evidenciar la incongruencia entre el discurso nacionalista, que sostiene la unicidad esencial de las naciones, y el carácter serial de sus imaginarios.

En segundo lugar, el humor, fundamentalmente el humor autoderrisorio, sirve como un modo de liberación de las ansiedades identitarias, ya que reduce al absurdo toda pretensión de conocer la identidad —propia o ajena, individual o colectiva—, y, además, nos libera del miedo a la desaparición identitaria, mostrando la incongruencia y la heterogeneidad de los elementos que nos configuran. Hemos tratado en otros trabajos el tema del humor autoderrisorio en la obra de

Fernando Iwasaki.<sup>6</sup> Allí mostramos cómo este suele introducirse en su propia obra como voz o personaje autoficcional que se ríe de sus principales señas de identidad (escritor, padre, pretendiente, amante, peruano, japonés...), logrando, de este modo, transformar una identidad enferma o herida, siempre a la defensiva, en una identidad sana y gozosa.

Recordemos que también el libertinismo religioso del siglo XVII vio en el humor una vía de liberación y sanación, conectada directamente con la ética hedonista, que defienden los libertinos de todas las épocas, y que consiste, simplemente, en la maximización del balance entre placeres y displaceres, siendo la tristeza, amargura, rabia o vergüenza displaceres que el humor desactivaría. A esta misma intuición parece apuntar el hecho de que un adjetivo como “desopilante” derive de un verbo con un significado médico, como es “desopilar”, que significa curar la opilación u obstrucción de las vías del cuerpo. Así, el humor sirve como medicina contra la obstrucción del miedo a la muerte, en *Ajuar funerario* (2004); la del miedo al desamor, en *El libro del mal amor*; la del miedo a la sexualidad, en *Helarte de amar*; la del miedo al fracaso literario, en *Nabokovia peruviana*; y la del miedo identitario en *España, aparta de mí estos premios*. No es extraño pues que en la dedicatoria de *Una declaración de humor* (2012) Fernando Iwasaki llame a Daniel Cauti “humorista clínico”, y le agradezca haberle recetado el “elixir de Jardiel y Pitigrili alcanforado contra la bilis y la solemnidad” (ibíd.: 7).

En tercer lugar, el humor también puede cumplir una función cognoscitiva, puesto que permite generar intuiciones, quizás inaccesibles desde una perspectiva más seria. A este fenómeno parece referirse Iwasaki cuando, en el prólogo de *Una declaración de humor*, afirma haber tenido una “epifanía humorística” (ibíd.: 9). Este tipo de epifanías suelen descubrir el carácter insignificante —desde un punto de vista tanto ontológico como cognoscitivo— del hombre, como individuo y como especie, coadyuvando en esa suerte de ascesis identitaria que busca liberar al hombre de sus pretensiones identitarias —conocerse y, más aún, *serse*—, abriéndole las puertas a una vivencia más despreocupada y gozosa del propio ser.

Evidentemente, el humor no solo tiene consecuencias positivas desde un punto de vista ético, sino también desde un punto de vista político, puesto que puede servir para bloquear prejuicios, suspender juicios y rebajar tensiones. Iwasaki se muestra consciente del potencial pacificador e, incluso, democratizador del humor cuando dice, en el prólogo de *Una declaración de humor*, estimar “a los apósto-

<sup>6</sup> Para una reivindicación general de la importancia del humor en la literatura, véase Iwasaki (2012: 9-10). Sobre la autoderrisión en la obra de dicho autor, véase Castany Prado (2015: 147-168).

les que predicán el humor al prójimo a través de sus cuentos y novelas” (Iwasaki, 2012: 9) y cuando afirma, en el prólogo a *España, aparta de mí estos premios*, que: “hay dos Españas y solo es posible escribir para una de las dos. Mi elección es clara y rotunda: siempre escribo para la España que sabe reírse de sí misma” (Iwasaki, 2009: 14).

La intención de estas páginas es presentar a Fernando Iwasaki como paradigma de un nuevo tipo de escritor e intelectual que hemos dado en llamar “libertino identitario”. El libertino identitario hereda muchos elementos del libertino de los siglos XVII y XVIII fundamentalmente, una epistemología escéptica, una física materialista y una ética hedonista, si bien no se enfrenta tanto a las versiones oficiales de la religión cristiana, dominantes en Occidente durante la modernidad, como a uno de sus avatares contemporáneos, como es el nacionalismo. Como hemos podido constatar, la obra de Fernando Iwasaki se resiste a toda definición dogmática de la identidad; apuesta por una concepción cosmopolita, en un sentido materialista e incluso cosmicista, de la misma; y apuesta por una vivencia feliz y despreocupada del propio ser.

### 3. BIBLIOGRAFÍA

- BAKUNIN, M. (1869): *El patriotismo*, traducción de Rosendo Diéguez, Barcelona, Atlante-Presa y Rosón, 1905.
- CASTANY PRADO, B. (2015): “La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki”, *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, Universidad de Alcalá, núm. 2, pp. 147-168. <http://goo.gl/BKnyaf>
- . (2007): *Literatura posnacional*, Murcia, Editum.
- . (2012): “Medicina y dogmatismo en *Neguijón* de Fernando Iwasaki”, *Boletín de la academia peruana de la lengua*, Academia peruana de la lengua, núm. 53, pp. 113-130. <http://goo.gl/NcbyQe>
- GIRONDO, O. (1999): *Obras completas*, San José, Editorial Universidad de Costa Rica.
- IWASAKI, F. (2004): *Ajuar funerario*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . (1996): *El descubrimiento de España*, Oviedo, Ediciones Nobel.
- . (2009): *España, aparta de mí estos premios*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . (2006): *Helarte de amar*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . (2007): *Inquisiciones peruanas*, Páginas de Espuma, Madrid.
- . (2005): *Mi poncho es un kimono flamenco*, Buenos Aires, Sarita Cartonera.

- . (2011): *Nabokovia Peruviana*, Sevilla, La isla de Siltolá.
- . (2008): *rePublicanos*, Madrid, Algaba Ediciones.
- . (2012): *Una declaración de humor*, Logroño, Pepitas de Calabaza.
- NIETZSCHE, F. (1888): *Ecce homo*, Madrid, Alianza, 2005.
- ONFRAY, M. (2007): *Los libertinos barrocos. Contrahistoria de la filosofía III*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- PINTARD, R. (1943): *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe. Siècle*, París, Boivin.
- PRÉVOT, J. (1998, 2004): *Libertins du XVIIe siècle*, París, La Pléiade-Gallimard.

# JAPÓN, JAPONISMOS Y OTROS EXOTISMOS EN LA NARRATIVA DE FERNANDO IWASAKI<sup>1</sup>

FERNANDO CID LUCAS

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE ORIENTALISTAS DE LA UAM (ESPAÑA)

Código ORCID: 0000-0002-0543-7119

fernandocidlucas@gmail.com

**Resumen:** En el presente artículo se estudiarán y analizarán las influencias venidas desde el País del Sol Naciente en varios títulos salidos de la pluma del escritor Fernando Iwasaki. Por falta de espacio, aunque haremos breves referencia a otros más, nos centraremos, sustancialmente, en dos: el primero es una obra eminentemente ficcional, *España, aparta de mí estos premios*; mientras que el segundo, *La lengua paterna*, es el fruto del íntimo dolor ante el fallecimiento del padre del autor.

**Palabras clave:** creación, influencia, Japón, japonismos, relato.

**Abstract:** The Japanese features on Fernando Iwasaki's oeuvre will be the object of study in this article. Although there are references to other of his tales, most attention will be paid to *España, aparta de mí estos premios* and *La lengua paterna*. The former is a fictional work while the latter is a biographical one.

**Key-words:** Creation, influence, Japan, japanisms, tale.

*A José Manuel Lagarejos,  
iwasakista profesional*

## 1. COORDENADAS BÁSICAS: IWASAKI Y JAPÓN, JAPÓN E IWASAKI

Hasta el momento —y más allá de su primer apellido—, Japón y lo japonés han tenido una notable y nada desdeñable influencia en la narrativa de Fernando Iwasaki Cauti (Lima, 1961). En varias de sus obras, desde las más tempranas, aparecen recogidas alusiones, más o menos livianas, al imaginario nipón. Por ejemplo,

---

<sup>1</sup> El autor desea agradecer aquí al propio Fernando Iwasaki Cauti el desinteresado envío de un ejemplar de su conmovedora obra *La lengua paterna*, que sirvió para conocer mejor su bibliografía y, sobre todo, su biografía. Del mismo modo, le agradece su ayuda a la hora de resolver y replantear las dudas, preguntas e ideas, que le fueron surgiendo mientras redactaba estas páginas.

ya podemos detectar dichas referencias en su libro de 1992 titulado *Mario Vargas Llosa, entre la libertad y el infierno*<sup>2</sup>: dedicado a la interesante campaña electoral que desembocó en las elecciones en Perú de 1990, en las que se enfrentaron dos grandes “pesos pesados” de la cultura y de la vida social del país latinoamericano, Mario Vargas Llosa y Alberto Fujimori. En efecto, en dicho libro planean las menciones al ámbito japonés cuando Iwasaki alude al político *nikkei*; pequeños detalles que delatan el conocimiento que el propio Iwasaki posee sobre la cultura japonesa. Por ejemplo, uno de los textos que allí se recogen lleva por título “¡Happy birthday, Fujimori-san!”, incluyendo en él la partícula honorífica japonesa *-san* para masculino, junto al apellido del político.

Ahora bien, sin salirnos de dicho libro, es en el artículo titulado “La erupción del Fuji-Llama” (que no *yama*), donde el autor limeño exhibe un mayor uso del léxico puramente japonés. Además de la citada alusión al monte nipón por excelencia, aparecen términos como *nisei*, *harakiri*, *seppuku* (sinónimo culto del vocablo anterior), *bushidō* (sin la marca de prolongación vocálica en su última letra, eso sí), *kimono* y *bonsái*; dicha palabra la utiliza con sorna para referirse a la estatura de Fujimori, al que dedica su discurso, cuando lo compara, con abierta socarronería, con los grandes “árboles”, que serían el resto de políticos y gobiernos latinoamericanos. Hay, en este texto —del todo aprovechable— un párrafo que destila ya el estilo de Iwasaki, mordaz, agudo, ácido y certero, aunque duela en destino:

son las mismas [*refiriéndose a las instituciones*] que arropan ahora a este curioso autócrata agricultor, que gracias a un conocimiento atávico tiene el poder de convertir al Perú en el bonsái más original de todas las especies del subdesarrollo (1992a: 155).

No solo se queda Iwasaki con la llamada a términos japoneses como los señalados; sino que, incluso, hay alusiones literarias, como cuando cita a uno de los escritores más reputados del País del Sol Naciente, Ryunosuke Akutagawa, y al que tal vez sea en Occidente su relato más conocido —gracias, sin duda, a la adaptación que de ese cuento y de otro realizara el gran cineasta Akira Kurosawa en una única cinta—, *Rashōmon*.

Yendo ahora del ensayo a la ficción, en un libro suyo de relatos descacharrantes, *Helarte de amar*<sup>3</sup>, donde su autor hace gala del juego con el lenguaje, de ser un equilibrista de los dobles sentidos, encontramos un cuento titulado “Travesía estelar”, que, por cierto, principia en la sugerente página 69. Pues bien, esta travesía espacial es la narración de un “polvo cósmico”. Es un cuento agilísimo, rápido

<sup>2</sup> Barcelona, Estelar, 1992.

<sup>3</sup> Madrid, Páginas de Espuma, 2006.

en la sucesión de su contenido, hecho con unos personajes que no son sino distintas formas de entender la sexualidad. Hay allí un súbdito japonés, un cosmonauta, el coronel Tekacho Arakama: “más bien bajito, feo y poca cosa”, nos dice el narrador, embarcado junto a una hermosa astronauta, la comandante Kimberly Moist, en la insinuante misión *Freedom & Love*. A las pequeñas referencias a vocablos puramente japoneses, como *tatami* o la expresión bélica *Tora-tora-tora!* exclamada por los pilotos nipones durante el ataque de Pearl Harbor, añadimos una reflexión hecha párrafo, recogida íntegramente por lo sustancioso y porque se vuelve a constatar el conocimiento de la cultura japonesa que posee Fernando Iwasaki:

Tekacho Arakama frunció el ceño, y respondió en ronco y balbuceante inglés que en el Japón era al revés, que allá es la mujer japonesa quien está obligada a proporcionar deleite y que es un honor para ellas satisfacer al *otoko*<sup>4</sup> de la casa. Le habló de la sofisticada educación sexual de las esposas y de toda esa vasta constelación de mujeres que viven para brindar placer al hombre japonés: las *hostess* de Ropongi, que son estudiantes que se ofrecen para salir con grandes ejecutivos; las *baishunfu*, que viven en sus casas de madera perfumada donde los adolescentes se inician sexualmente; las geishas, que conocen las artes de la danza y el amor y, sobre todo, las misteriosas *maikô*, que son preparadas desde la más tierna infancia para saber hacer disfrutar a los hombres.

Arakama agregó entre sonrisas y reverencias, que una noche con una *maikô* podía costar hasta diez mil dólares (2006: 76).

Y, como hasta el rabo todo es toro (y no hay locución mejor para hacer referencia a este libro), resulta imposible resistirse a la tentación de no incluir aquí el colofón que pone punto y final a *Helarte de amar*, inspirado por un festival (*matsuri*) japonés centenario. En el original, todas sus letras conforman un caligrama con forma de falo que, para economizar espacio, se trasladará aquí en convencionales renglones:

Se terminó de imprimir el 8 de abril de 2006, fiesta del *Kanamara Matsuri* o “Día del pene de acero”, en memoria del herrero que derrotó al demonio que mordía los falos de los amantes. Durante el *Kanamara Matsuri* los templos de Kawasaki abren sus puertas para que los devotos besen los penes sagrados y una enorme polla de hierro recorre la ciudad, para alegría de los niños, asombro de las mujeres y envidia de los hombres. En la alta noche, la procesión degenera en cabalgata (2006: 151).

Sí, Iwasaki conoce el viejo cuento shintoísta del demonio que se ocultaba en el interior de las vaginas de las muchachas, mordía y luego arrancaba los penes de sus amantes; por eso, un ingenioso herrero ideó un pene de acero que rompió los

<sup>4</sup> Hombre, cabeza de familia. (La nota es mía).

dientes al indeseable diablillo, al que nunca más se le volvió a ver por esos lares. Aún hoy está muy viva la tradición en la ejecución anual del *matsuri*, en ese desfile grotesco del miembro viril gigantesco que circula por las calles de la población, que también tiene otras connotaciones, tal vez primigenias y hoy ya un tanto olvidadas, como eran las peticiones de la abundancia en los campos de arroz y las plegarias que lanzaban las prostitutas en los días antiguos para protegerse de las enfermedades venéreas.

Ahora bien, estos y otros ejemplos que quedan fuera de estas páginas por falta de espacio son casos aislados dentro de obras que no están compuestas bajo la premisa de querer ser libros con una clara temática japonesa o que esta ocupe un tanto por ciento importante en su diégesis. Sin embargo, existen dos títulos en la bibliografía de Iwasaki que sí cumplen con esta condición y que pasamos ahora a analizar con mayor detenimiento: *España, aparta de mí estos premios* (2009) y *La lengua paterna* (2013).

## 2. ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTOS PREMIOS Y LA LENGUA PATERNA:

### JAPÓN Y LO JAPONÉS EN LA MEMORIA DE FERNANDO IWASAKI

Entrando en el análisis de ambos títulos, el primero de ellos, *España, aparta de mí estos premios*, es un conjunto de ocho cuentos —a los que se suman un pequeño prólogo y el “Decálogo del concursante consuetudinario”— que están unidos todos por un mismo cordel, podríamos decir. Si en obras anteriores el autor de Lima hacía gala de una inventiva desbordante, en este grupo de relatos Iwasaki se muestra como un autor poseedor de un fino ingenio, a la par que un excelente narrador de lo breve. Uno de los alicientes de este libro es que todas las historias se contienen unas dentro de otras; o, al menos, una parte sustancial de ellas. Es una estructura de “muñecas rusas”, salvo que no hay en estos cuentos una clara diferencia de tamaño entre la “primera muñeca” y la “última”, pudiendo ser cualquiera de los cuentos el primero, el tercero, el quinto o el último. Sin duda, todo un ejercicio de ingenio en el que España y Japón, españoles y japoneses dan lugar a un humor agudo en ocasiones y chocarrero en otras. Ahora bien, Iwasaki no quiere ofrecer al lector un tapiz hermoso de contemplar, cómodo de ver. Hecho con hilos nipones e ibéricos, es un tapiz amable y, a la vez, grafiti de denuncia —no podemos pasar por alto el justo rapapolvo que dedica en el primero de sus cuentos, “El haiku del brigadista”, a los alienantes programas de “telerrealidad” y a la telebasura, en general—. Agradable de leer e incómodo de reflexionar, diría yo, porque el autor ha detecta-

do muchos de nuestros males de hoy y tiene los redaños suficientes de afeárnoslos, siquiera vendiéndonoslos en forma de “ficción”.

Siguiendo con los ejemplos textiles, tal y como sucede con el maravilloso “Tapiz de Bayeux”, el libro de Iwasaki tiene una historia —no secuencial, intercambiable, modificable, incluso— que contar. Los personajes principales que su autor saca a la palestra en este volumen son unos personajes de esperpento, pero la receta es la de Iwasaki, no la de Valle-Inclán, y algunos de los matices del esperpento iwasakiano creo que están sacados de los personajes de un autor japonés que el propio Fernando ha confesado admirar y a quien, además, ha prologado, Yasutaka Tsusui, anómalo, extravagante, insurrecto... que nos quiere vender un “realismo” hecho desde el puro delirio y desde el exceso.

Después de todo lo dicho, cabe preguntarse, pues, ante la lectura de *España, aparta de mí estos premios*, qué grado de “japoneidad” posee esta obra, e, incluso, qué tanto de japonés posee el propio Iwasaki. En el caso del autor, por nacimiento, está “marcado” con un porcentaje de carga genética japonesa. Sin embargo, la genética se vuelve un tanto voluble a veces ante los acontecimientos vitales, de modo que aun sin borrarse, sin desaparecer por completo de nuestra identidad, termina moldeándose a las vivencias, a los nuevos lugares donde habitamos, a los nuevos acentos que escuchamos de forma más o menos mantenida. Así, Fernando Iwasaki es, en efecto, descendiente de japoneses y de peruanos. Limeño de nacimiento y sevillano de adopción, con periodos de empadronamiento, más largos o más breves, en otros lugares del mundo. Estoy convencido de que estas vivencias han hecho que los personajes de *España, aparta de mí estos premios* sean unos japoneses con concesiones, como lo es el propio Iwasaki con su Perú natal. En todos ellos, al igual que ocurre con los relatos en los que se enmarcan, late la identidad de personajes híbridos, de una identidad mestiza materializada en la literatura gracias a las vivencias del propio autor.

Sí reconocemos que Iwasaki conoce y se desempeña bien en ese enamoramiento que vive España para con la cultura japonesa desde hace ya algún tiempo. Sin ir más lejos, Sevilla, la ciudad en la que Iwasaki reside desde 1989, ha tenido lazos y tratos con Japón desde el siglo XVII, con la denominada Embajada Keichō, que recorrió España, Francia e Italia dejando tras de sí succulentas anécdotas que serían fácilmente novelables. Fue esta embajada la que rentó a España unos pocos (poquísimos)<sup>5</sup> japoneses que se negaron a retornar a su Japón natal, tal vez fasci-

<sup>5</sup> El profesor Hidemichi Tanaka, experto en el recorrido de esta embajada, desde que zarpase de Japón, y a la que ha dedicado buena parte de su vida, reconoce que dichos nipones que permanecieron en tierras sevillanas no habrían sido más de tres o cuatro a lo sumo.

nados por las nuevas tierras descubiertas y las gentes que habitaban en ella. Estos integrantes de la “Embajada Keichō” habrían sido quienes instaurasen en la zona de Coria del Río y alrededores el apellido Japón, que aún hoy se mantiene y cuya historia también recoge Iwasaki en el cuento titulado “El *sake* del pelotari”.

Mucho más tarde, la ciudad hispalense se ha convertido en la residencia de insignes japonólogos que han hecho mucho y bueno por difundir la cultura nipona en nuestra geografía. Tal es el caso de los profesores Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala, pionero en la traducción y difusión del haiku en España; José María Cabeza Laínez, magnífico conocedor de la arquitectura y de la estética del País del Sol Naciente, quien, además, fuese Cónsul Honorario de dicho país asiático en Andalucía; y, perteneciente a una generación más joven, la profesora Anjhara Gómez Aragón, cuya principal línea de investigación se centra en el turismo japonés en España y viceversa.

Sin duda, estas y otras personalidades han ayudado a hacer de Sevilla una ciudad japonizada. Y en ella, en su día a día, se desenvuelve Iwasaki. A su apellido, pues, sumamos una ciudad (un escenario, en definitiva) en la que no es infrecuente poder asistir a eventos sobre Japón y, mucho menos, poder topa con algún vasallo del País del Sol Naciente por sus calles, cámara fotográfica en ristre, fascinado por la belleza de la metrópoli y asfixiado por el calor sofocante del verano hispalense.

Ese japonés que les describo ahora es un japonés arquetípico, y *España, aparta de mí estos premios* es un excelente muestrario de todo lo que no serían ellos, tal vez aparecerían allí al apartar la maleza de la excentricidad que los adorna —e, incluso, los oculta—. Está, sí, y bien conseguido, el japonés apasionado por los deportes (fútbol y béisbol, sobre todo), el que se arrebata ante el flamenco o el que goza con una buena tapa y una caña fresquita. Todo eso es pura realidad. Eso y, desde luego, mucho más, quiere ser el libro de Iwasaki.

Todo ello, lo ortodoxo y lo heterodoxo, inspira un libro que versa, en el fondo, sobre ese inabarcable y, en ocasiones, incomprensible mundo que es el de los premios literarios sin relumbrón que jalonan nuestro país, y, como bien dice Iwasaki, por los que un escritor puede transitar de uno a otro a lo largo del año, intentando ganarse la vida con sus galardones. Lo lógico o no de su interior quedará para la manera de leer de cada uno. Hay un pequeño consejo (y no es baladí que esté al final del libro y no al principio) que da una buena pista sobre cómo ha concebido este título su autor:

Aunque es cierto que la finalidad de la literatura no es decir la verdad sino narrar algo verosímil, la vida cotidiana está colmada de numerosos sucesos inverosímiles sobre

los que nadie quiere escribir para no parecer oligofrénico. No permitas que la coherencia de la ficción te impida narrar la esperpéntica realidad (Iwasaki, 2009: 157).

“El *haiku* del brigadista” es el título del cuento que abre este libro; es un relato apabullante, directo desde sus primeras palabras, que critica esa falsa cultura que se nos inyecta desde la telebasura, desde los idiotizantes programas de telerrealidad que venden la miseria de sus participantes. Es eso y aún más, desde luego. Su autor nos presenta en el título la estrofa más conocida de Japón, que hoy causa furor editorial y se practica en colegios, institutos y talleres literarios (con más o menos fortuna, según los casos). Como sucederá con otros compañeros del volumen, la ficción se hace aquí con un personaje real, el brigadista de origen japonés Jack Shirai, que murió de un tiro en la cabeza en la cruenta batalla de Brunete.

Iwasaki ficciona con otro voluntario nipón más que nunca existió sino en su imaginación, Makino Yoneyama. Un soldado que había permanecido casi sesenta años en el interior de las cavidades rocosas de “La Pileta”, en Málaga (cueva que, por cierto, da nombre al concurso al que, supuestamente, se dirige este relato y por el que se explica, en parte, la unanimidad en los votos positivos para hacerlo ganador. Recurso que se repetirá tantas veces como cuentos contiene el libro).

A lo largo de la narración, Iwasaki nos va dando una de cal y otra de arena, mezcla esa historia que tan bien conoce con ese oficio afianzado de buen narrador, el del narrador creíble, aunque plantee ideas descabelladas, como la del soldado japonés encerrado durante décadas en las entrañas de la tierra. El lector, ante esto -y esta aserción es válida para todo el libro- tiene tres caminos a seguir: unos pensarán que Iwasaki, el historiador, quien se las ha visto con las aulas y el alumnao, podría haber hecho una serie de cuentos teniendo muy en cuenta a la historia, escudriñando en sus recovecos menos conocidos (vía menos creíble); otros pensarán que absolutamente todo lo que se dice en *España, aparte de mí estos premios* es ficción, corroborando esto el mismo marbete de “cuentos” que el lector halla en la florida portada del libro (portada que, por cierto, explica mucho de lo que luego encontraremos en su interior). Sin embargo, la solución a qué es *España, aparte de mí estos premios* se encuentra en la vía del medio, parafraseando el precepto del budismo *theravada* que fue por el que, dicho sea de paso, Gautama Buda alcanzó el nirvana. Iwasaki conjuga muy verazmente la realidad y la ficción; ahora bien, cuando se quiere poner procaz lo hace como ninguno, pero también cuando quiere ponerse serio. El final de “El *haiku* del brigadista” es bello y trágico a la vez. Sin ánimo de desvelarlo, reproducimos a continuación el poema (en japonés y en español) con el que casi se cierra el cuento y que nos dice mucho de lo que sucede en

la ficción y también —mal que nos pese— en las realidades cotidianas de muchos de nosotros:

<i>Nagaki yo ya</i>	Noche sin fin,
<i>Yami no saki nimo</i>	tampoco veo luz
<i>Hikari ha miezu</i>	fuera de la cueva (2009: 32).

Con materia común se redacta el siguiente cuento: “El *kimono* azul”. Otra desternillante ocurrencia, que nos pone ante los ojos lo que le sucede a un combatiente japonés que se queda aislado, como aquellos soldados del Imperio Japonés que sí lo estuvieron de veras en diferentes puntos del Pacífico. La historia nos la trae hasta nuestro país y hasta nuestra guerra civil un tal Makoto Komatsubara. Para hacer más creíble el texto su autor nos proporciona nombres y datos que son pura historia: el del sargento Soichi Yokoi, rescatado de las junglas de Guam en 1972, y el del oficial del Servicio de Inteligencia Hirō Onoda, aparecido en la isla de Lubang en 1974. Ambos desconocían que habían perdido la guerra, que su país se relacionaba ya, cultural y comercialmente, con el enemigo. Komatsubara, el resistente nipón en España, había aguantado casi sesenta años en el Alcázar de Toledo, malviviendo en su cripta (donde hoy reposan los restos de Moscardó y los de algunos de sus familiares). Y tanto hubo de impactar este súbdito japonés a quien fuera el defensor de dicha fortificación durante la contienda española que Iwasaki lo hace preparador físico del mismísimo general Moscardó (evidentemente, esto es fantasía, pero no lo es que tuvo trato con los japoneses durante su estancia en Filipinas). Nuevamente, los atributos de personajes reales y ficticios se entremezclan en este relato. A Komatsubara, nacido de la fértil imaginación de Iwasaki, le otorga más habilidades para la cocina que para el combate; y esto fue, precisamente, lo que le sucedió al brigadista real Jack Shirai, al que antes aludíamos; es más, descontento con su destino en la cocina, al menos pidió que se le dejase preparar el rancho con una pistola al cinto, deseo que sus superiores le concedieron.

Es y no es, en definitiva, “El *kimono* azul” el mismo cuento que “El *haiku* del brigadista”. Que el lector juzgue. Mi opinión es la de que Iwasaki nos ofrece ocho variaciones sutilísimas sobre un mismo tema, muy bien escogido este, muy bien desarrolladas aquellas.

Hay, sin embargo, un cambio de aires en el tercer relato del volumen, “La *geisha* cubista”. El cuento comienza haciendo alusión a algo que fue noticia real (y en varias ocasiones), la falsificación de algunos dibujos del artista malagueño Pablo Ruiz Picasso, pero, estas falsificaciones resultarán ser auténticas. Una vez

más, estamos ante el juego de saber si algo es en el relato falso o verdadero. Sobre ese barro comienza la acción, aparece luego el personaje misterioso de Pastora, una limpiadora municipal sin más identidad que ese nombre, sin historial laboral, sin DNI siquiera... Con ella tendremos otra vez el motivo del ser humano atrapado en la jungla por un largo periodo de tiempo, esta vez no por motivos de guerra, ahora no en la inhóspita selva, sino en el Ayuntamiento de Barcelona (aunque los consistorios cuentan con su propia fauna salvaje). Hay alusiones (veladas y no tan veladas) al independentismo catalán, pero también a cosas más prosaicas, como a los programas dedicados a lo paranormal, con especial énfasis a Milenio 3, lo mismo que para su presentador, Iker Jiménez.

Iwasaki nos cuenta un muy creíble romance ficticio entre esta Pastora (cuyo nombre “real” es Michiko Arakaki) y Picasso, a la vez que lo enlaza con un supuesto affaire con una actriz japonesa que sí visitó Barcelona en 1902, Sada Yacco. En efecto, su arrebatadora presencia sobre las tablas, lo diferente de sus gestos, ademanes y fisonomía, motivó que tanto Picasso como otros compañeros artistas la retratasen, pero, una vez más, vuelve a combinarse la realidad con la ficción. Hasta donde se sabe, el contacto entre Yacco y Picasso fue fugaz y nunca fueron amantes; eso sí, el malagueño realizaría dos sugerentes dibujos suyos (en un estilo cercano al expresionismo) y hasta ficcionó también con los *kanji* japoneses en uno de ellos. En cuanto a la afición por clavar un cuchillo rápidamente entre los dedos de su mano, como juego peligroso y macabro, lo toma Iwasaki para su protagonista femenina no de alguna japonesa viajera en tierras europeas, sino de Dora Maar, una de las tantas parejas con la que Picasso mantuvo una relación tortuosa. Mientras hacía este “juego” en una taberna fue cuando la conoció Picasso; así se recoge en la autorizada obra de Santiago Roncagliolo, amigo del propio Iwasaki, *El amante uruguayo*:

Dora también sufría graves trastornos de personalidad. Cuando conoció a Picasso, le divertía clavar un cuchillo entre los dedos de su mano abierta, juego con el que a veces se autolesionaba y sangraba (2012: 134).

No obstante, sabemos bien que Iwasaki no quiere hacer aquí historia o biografía, sino que se sirve tanto de una como de otra para redactar sus historias de ficción. Michiko, Picasso, Dora Maar, la Niña Pastori, el Barrio Chino de Barcelona, los políticos insufribles (de cualquier parte de la Península y aun del mundo), la Gestapo, Bashō... conforman el paño multicolor que va tejiendo Iwasaki. *Mi poncho es un kimono flamenco* se titula uno de sus libros de ensayo, y, extrapo-

lando la fórmula de dicho enunciado a la narrativa, esa prenda es el resultado final de este libro de cuentos. Vuelven las alusiones a los motivos que ya habían aparecido en los dos primeros relatos y los juegos de palabras con supuestos *best sellers* literarios rubricados a rebufo de esta historia que nos plantea, tales como las *Travesuras de una ninja mala*, supuestamente publicado en Alfaguara, que reenvía burlonamente a *Travesuras de la niña mala*, de Mario Vargas Llosa, libro aparecido en la misma editorial

Verdades, mentiras, medias verdades (o mentiras a medias), recomposiciones de la realidad, *autenticaciones* de la mentira... Estos son los intensos y sabrosos ingredientes de *España, aparta de mí estos premios*. El cuarto relato, “El sake del pelotari”, hacer alarde también de todos los motivos que hemos explicado antes. Ahora se centra algo más en la Universidad de Sophia, situada en pleno corazón de Tokio, regentada aún hoy por jesuitas, por donde han pasado grandes nombres de nuestra japonología: Antonio Cabezas, Federico Lanzaco, Fernando Rodríguez-Izquierdo, Fernando García Gutiérrez S. J., o quien aún permanece en ella, un hombre y cervantista formidable y excelente conversador, Jaime Fernández S. J.

Más ficción, más realidad, en este caso: la presencia del euskera en la citada institución académica. Un japonés como preparador físico de pelotaris, uno de los deportes más duros de todos, incluso hay en el cuento un frontón en el País del Sol Naciente que en nada envidia a los de Euskal Herria.

Por lo diferente de ambas realidades, máxime si tiene el lector la oportunidad de conocer la cultura vasca y la japonesa, el relato se vuelve hilarante en cada una de sus líneas. El japonés medio sigue siendo poco corpulento, no destaca, en términos generales, en deportes de fuerza (salvando el *sumō*, pero la fuerza del pelotari y la del *sumōka* son fuerzas distintas), y, en muchos de ellos, late una cierta infantilización, como bien ha recogido el profesor Federico Lanzaco en un reciente trabajo suyo (Lanzaco, 2014); vérselas con una pelota tan dura como una piedra, que no concede ventaja alguna al jugador, que es rápida y pesada a la vez, no se muestra como una actividad no solo no apta para japoneses, sino para una gran parte del mundo. Futbolistas hay en todos los países del planeta, pelotaris, muy pocos, aún dentro de su entorno natural.

Volviendo al corpus del relato, poco a poco se van colando las alusiones a la nueva cocina japonesa y vasca, y, entre tanto, hay unas páginas dedicadas al primer cristianismo en Japón, el cosechado por el navarro (y pelotari también) San Francisco Javier, a los muchos mártires hechos allí, a nombres propios y a hazañas reales obradas durante el denominado “Siglo Ibérico de Japón”. En estas líneas (re)surge el Iwasaki historiador, el escritor de textos académicos. Con él

llegamos a uno de los grandes nombres de cristianos en Japón, acaso el último, el padre Arrupe, vasco también, concienzudo, como lo es el protagonista del cuento de Iwasaki.

En “La *katana* verdiblanca” reaparecen las historias relativas a los primeros cristianos japoneses, esta vez, a través de la “Embajada Keichō”, que desembarcó en tierras andaluzas en la primera mitad del siglo XVII. Y, entretejiendo toda la historia, una pasión que late con fuerza tanto en España como en Japón, el fútbol. En el descrito juego de muñecas rusas que Iwasaki ha ideado aparece otra vez Komatsubara, esta vez ya difunto, incinerado, quien, como última voluntad, pidió ser esparcido en el estadio Sánchez Pizjuán. Como no, la rivalidad entre el Sevilla F. C. y el Real Betis Balompié también está presente en el relato del escritor limeño. Y, a estas alturas, también el euskera, los cristianos ocultos de Japón, las selvas del Pacífico, los enviados del gobierno Tokugawa a nuestro continente, el apellidado Japón... el *ikebana*, el *sumō*... japonismos, americanismos en mitad del idioma español, todo ello hilvanando ocho historias que acaso sean una sola.

Los últimos dos relatos, “El *sushi* melancólico” y “*Tsunami* de Sanlúcar”, presentan al lector casos de japoneses apasionados por la cultura española en sus más diversas vertientes. La televisión y los periódicos han dado cuenta ya del éxito de la nueva cocina española más allá de nuestras fronteras, incluyendo Japón, lo mismo que de la fiebre que se vive en el país asiático, desde hace décadas, por el flamenco. Ese es el argumento de los dos últimos cuentos, un japonés, Ahitori Tsurunaga, que es la nueva estrella de la cocina vasca de vanguardia, quien no duda en ponerse una ikurriña como bandana; y una extraordinaria bailaora de flamenco japonesa. Nos suena todo. Ahora bien, los escenarios, los personajes accesorios (muchos de ellos aparecidos en las narraciones anteriores) ponen el punto de “duende” y originalidad a las narraciones.

En conclusión, en los títulos de los relatos que componen *España, aparta de mí estos premios* cada término japonés tiene correspondencia con otro español. Lo japonés se une a lo ibérico y da lugar a una identidad nueva, como ocurre en la portada misma del libro, donde el mapa de la península ibérica y el toro de Osborne están tomados por la bandera imperial de Japón y por un grupo de ninjas en posición de ataque. Es una nueva patria, descabalada, que habla el lenguaje del *kyōgen*<sup>6</sup>, en la que cualquier cosa es posible.

<sup>6</sup> Lit.: “Palabras locas”, aunque el *kyōgen* es una forma de teatro cómico, dotado de un humor inocentón, que se ejecuta entre las serias y casi rituales funciones de *nō*.

### 3. *LA LENGUA PATERNA* O EL AUTODESCUBRIMIENTO JAPONÉS DE FERNANDO IWASAKI

Conversando con el escritor por email, este tuvo el detalle de enviarme un ejemplar de este librito, primorosamente editado, de apenas veinte páginas, a sabiendas de que con dicho volumen se resolverían muchas de mis dudas respecto a la japoneidad, al japonismo de Fernando Iwasaki. Estaba en lo cierto. En los pocos capítulos que componen *La lengua paterna* su autor desgana con buen oficio el asunto de su ascendencia nipona; sorprendido el mismo escritor, y con él, el mismo lector, de cómo fueron algunos de estos rasgos de pertenencia a la cultura del País del Sol Naciente.

La relación entre el autor de *Tres noches de corbata* para con Japón empieza a ser narrada allí desde su segunda página, apenas nos ha confesado el fallecimiento de su padre, el coronel del ejército peruano D. Gonzalo Iwasaki Sánchez. Como digo, ese sentimiento de pertenencia (o de copertenencia) a la cultura japonesa lo hace casi con sorpresa, y así se lo traslada al lector:

A mediados de los 90 descubrí en Sevilla que mi padre hablaba japonés, porque lo llevé a casa del profesor Reiji Nagakawa, traductor de Shakespeare y Joyce al *nihongo*, quien me confesó conmovido que el japonés de mi padre era el antiguo dialecto de Hiroshima, una lengua feudal extinguida. Para Reiji, conversar con mi padre fue como viajar al pasado o como conversar con el personaje de alguna obra clásica del teatro japonés (2013: 10).

Comprobamos que Iwasaki hijo desconocía cuál era esa lengua paterna que, precisamente, da nombre al libro. Comprobamos que, incluso, en esa tardía fecha de la década de los noventa del pasado siglo XX aún Iwasaki padre guardaba a su vástago secretos importantes sobre sí mismo. Nuestra lengua (el idioma al que *pertenecemos*) es parte sustancial de nuestra identidad, sobre eso no hay duda. Nos preguntamos entonces por qué D. Gonzalo ocultó que sabía hablar japonés, por qué ocultó esa parte de su propia personalidad a su hijo Fernando.

El capitulito siguiente, el número tres, me parece uno de los más bellos, por reflexivo, de todo el libelo. Se inicia con lo que quizá pudiera ser una justificación de esa falta de transmisión de la lengua paterna, aunque, como veremos, se cierra con una tajante interrogación:

Antiguamente, cuando ambos padres hablaban lenguas distintas, uno de los dos renunciaba a enseñar la suya para que la integración social de los hijos fuera mejor. El español de mi abuela paterna provenía de una de las fronteras culturales con el quechua y mi abuelo paterno era un inmigrante japonés. La lengua materna de mi padre fue el español, pero su lengua paterna —la de los juegos, los cuentos y los cari-

ños- fue aquel japonés que nunca me enseñó y que siempre negó conocer hasta que escuché cómo lo hablaba en un corral de vecinos de Triana. ¿Por qué jamás nos quiso enseñar su lengua paterna? (2013: 11).

Iwasaki cree saber bien de dónde viene, pero a él mismo se le escapan ciertos motivos con los que cerrar del todo el círculo de su identidad. Uno puede leer en los rasgos faciales de sus padres y conocer su procedencia, pero, necesitaríamos poder escucharles hablar con el idioma (o el acento) libre de su corazón para terminar de conocer de dónde vienen.

Un relato personal sigue en el libro, que es, a la vez, la historia de muchos japoneses que residieron en Perú durante los difíciles años de la Segunda Guerra Mundial, cuando todos los hijos del País de Sol Naciente eran sospechosos de conspirar o de trabajar en secreto para dicha nación. La clave de la falta de su lengua paterna está contenida en dicho capítulo, el lector (y el escritor) por fin salen de dudas:

Hace unos meses, en Tokio, una *nikkei* peruana que conocía mi deseo de novelar la vida de mi abuelo a pesar del silencio de mi padre, me sugirió que le preguntara a papá dónde se escondió en marzo de 1943. Por entonces mi padre tenía catorce años y sabía que ya era huérfano, pero nunca me había imaginado que alguna vez había tenido que esconderse. Por eso, cuando me atreví a preguntárselo por Skype y comenzó a hablarme —como desde otro tiempo- de las persecuciones contra la colonia japonesa, las palizas callejeras, los despojos ilegales y las deportaciones hacia el campo de concentración de “Crystal City” en Texas, comprendí que no enseñarnos japonés fue una manera de afirmar su peruanidad y al mismo tiempo una forma de protegernos a sus hijos. Mi abuela pidió refugio para ella y sus dos niños en la parroquia de San Felipe, donde vivieron escondidos casi seis meses bajo la protección de los franciscanos canadienses (2013: 18).

Iwasaki, empero, el escritor, elige para sí el Japón en el que él mejor se encuentra, en el que mejor puede desarrollar su literatura. Ya vimos que conoce a los autores clásicos, pero no se queda con ellos ni con su forma de entender la literatura. Podría tomar como modelos a Kawabata, a Mishima, al intelectual Oē (todos ellos bien traducidos y estudiados en España en los últimos años), pero no lo hace, él prefiere seguir otros derroteros, prefiere otro Japón, y de ese Japón se nutren las andanzas niponas de los relatos de *España, aparte de mí estos premios*, ese es el que se reconoce en ellos:

yo contemplo las cosas del Japón esperando reconocer un destello, una contraseña o un reflejo que avive y despierte mi alma dormida. Me encantaría conseguirlo entre las hermosas penumbras del umbrío *Elogio de la sombra* de Tanizaki, pero hasta ahora solo he conectado de maravilla con el humor pánida de Yasutaka Tsutsui (2013: 13).

*La lengua paterna* parece una sincera confesión al lector, estoy seguro de que lo es; pero también es la búsqueda de un camino, del propio camino del escritor, un camino al que le faltan partes del trayecto y al que Iwasaki quiere dar conclusión. En la obra el autor elucubra, se pregunta, juega con el “¿y si...?”, que siempre es tan inquietante de formular en nuestros adentros, como, por ejemplo, cuando escribe, refiriéndose a su abuelo:

¿Y si el escritor Ventura García Calderón fue quien le habló de Perú? Después de todo, Ventura fue retratado por Foujita y Foujita visitó a mi abuelo en Lima. Según mi tío Lucho, Foujita pagó en la Casa Suetomi su salario de una semana, para que el abuelo lo llevara a pintar los gatos de los barrios Altos. Era 1932 y mi padre debía tener tres años (2013: 14).

En conclusión, no necesitamos más que leer e indagar en las obras de Fernando Iwasaki, ir más allá de ellas, de sus argumentos, para constatar que, en muchos momentos, se vuelven, por inverosímiles que parezcan, nuestro pan nuestro hodierno. En cualquier caso, este artículo —que no quiere ni puede ser exhaustivo— ha demostrado la importante presencia de Japón y de lo japonés en la literatura de un autor tan vivo y tan en progresión, lo que permite afirmar que, a pesar de las sorpresas contenidas en cada nuevo título suyo, cabe esperar nuevos libros de Iwasaki que lleven algún tipo de resello japonés.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLOOM, H. (1995): *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama.
- CAMACHO DELGADO, J. M. (2005): “La ficción como coartada del apátrida: *Un milagro informal de Fernando Iwasaki*”, *Philologia Hispalensis*, nº 19, pp. 7-22.
- CID LUCAS, F. (ed.), (2014): *La narrativa japonesa: del “Genji monogatari” al manga*, Madrid, Cátedra.
- . (2016): “La gran historia del galeón *San Juan Bautista*: el barco que hizo posible un encuentro entre dos mundos”, *Revista General de Marina*, nº 270, pp. 591-598.
- CORTÁZAR, J. (2013): *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Madrid, Alfaguara.
- FERNÁNDEZ COBO, R. (2012): “Lo fantástico como selección entre lenguaje, mente y mundo, un enfoque cognitivista en los microrrelatos de Fernando

- Iwasaki”, *Tono digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n° 22, pp. 1-22.
- IWASAKI CAUTI, F. (1992a): *Mario Vargas Llosa, entre la libertad y el infierno*, Barcelona, Estelar.
- . (1992b): *Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI*, Madrid, Fundación MAPFRE.
- . (2005): *Mi poncho es un kimono flamenco*, Lima, Sarita Cartonera.
- . (2006): *Helarte de amar y otras historias de ciencia-ficción*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . (2009): *España, aparta de mí estos premios*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . (2013): *La lengua paterna*, San José de la Rinconada, Cuadernos de la Vereda de los Carmelitas.
- . (2015): “Lo real inverosímil”, *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XX)* (Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano eds.), León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, pp. 43-51.
- LANZACO SALAFRANCA, F. (2014): “Un nuevo amanecer en el País del Sol Naciente (cambios profundos de valores y hábitos de consumo de la joven generación japonesa de 19-20 años)”, *Ensayos en honor del profesor Antonio Cabezas (Shoji Bando y Fernando Cid Lucas eds.)*, Kioto, Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto, pp. 103-117.
- RONCAGLIOLO, S. (2012): *El amante uruguayo. Una historia real*, Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial.
- SUÁREZ JAPÓN, J. M. (coord.), (2007): *Japones y japoneses en las orillas del Guadalquivir*, Sevilla, Cajasol.
- TANAKA, H. (1992): *1615 un giapponese in viaggio verso roma. Il resoconto di Hasekura Rokuemon*, Roma, Aracne.



# LA CONSTRUCCIÓN DE UN *ETHOS* TRANSNACIONAL EN LA OBRA DE FERNANDO IWASAKI

REINDERT DHONDT

UNIVERSITEIT UTRECHT (PAÍSES BAJOS)

Código ORCID: 0000-0002-2889-8110

r.dhondt@uu.nl

**Resumen:** En este artículo nos proponemos analizar la construcción de la identidad autorial en las ficciones y los ensayos de Fernando Iwasaki, que pueden leerse como una auténtica declaración de guerra contra los clichés identitarios. Aunque el autor se califica a sí mismo como un “exiliado voluntario” para quien la noción de identidad nacional se ha vuelto un anacronismo que solo tiene validez para clasificar trajes típicos y bailes folklóricos, es notable que su lugar de enunciación está menos desterritorializado de lo que uno podría suponer y varía en función de su público lector. En efecto, en su obra se construye un *ethos* autorial que llamaremos “transnacional”: aunque se reivindica una actitud abiertamente antinacionalista en estos textos, un análisis discursivo demostrará que el nivel nacional y el nivel local siguen siendo pertinentes.

**Palabras clave:** Iwasaki, transnacionalismo, *ethos*, literatura inmigrante.

**Abstract:** The present article seeks to shed light on the construction of the authorial identity in Fernando Iwasaki’s fictional works and essays, which can be read as an outright attack against stereotypical constructions of identity. Although the author classifies himself as a “voluntary exile” to whom the notion of national identity sounds anachronistic since it is deemed to have no relevance except to classify typical dresses and folkloric dances, it is noteworthy that his place of enunciation is less deterritorialized than one may think and varies in function of his readership. Throughout his work we can observe an authorial *ethos* which we will call “transnational”: even though Iwasaki’s discourse is characterized by an overtly anti-nationalist stance, a closer look reveals that the national and local level continue to be relevant.

**Key-words:** Iwasaki, transnationalism, *ethos*, migrant literature.

La obra multifacética de Fernando Iwasaki Cauti se presta a un acercamiento tanto transpacífico — pensemos en sus antepasados japoneses y en su estudio de las relaciones entre el Extremo Oriente y el Perú — como transatlántico, por su residencia en Sevilla, su diálogo permanente con la tradición literaria española y su indagación en la historia de la Península. A su condición de escritor exiliado auto-declarado se añade que Iwasaki manifiesta, en sus columnas en la prensa española y en sus conferencias, un claro interés en los movimientos migratorios transatlán-

ticos en ambas direcciones, o sea, también en la así llamada “migración inversa” a las antiguas colonias, sobre todo después de la crisis del 2008 en España.

En el artículo “Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI” (2007), Santiago Roncagliolo reflexiona sobre la situación de los jóvenes narradores hispanoamericanos que han residido en España, como Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa o Edmundo Paz Soldán, que escriben como si fueran “de cualquier momento y de cualquier lugar” (2007: 157) y cuya condición ha llevado a una profunda renegociación de conceptos como identidad y sentido de pertenencia en sus respectivas obras. Estrictamente hablando, estos autores no pertenecen a la categoría de “inmigrantes”, una noción que Roncagliolo vincula con una condición de precariedad socioeconómica, y tampoco son exiliados políticos como durante la época de las juntas militares y las guerras sucias en América Latina, cuya experiencia dio lugar a una mitificación a veces dolorosa del hogar. Si bien es cierto que la migración cultural de numerosos escritores de ultramar a España es un fenómeno que está estrechamente ligado a la nueva constelación de un mercado editorial globalizado, como lo ha subrayado Burkhard Pohl (2012), el caso de Fernando Iwasaki se explica más por motivos meramente personales o familiares que por una voluntad de mejorar sus condiciones de trabajo y de acercarse a las metrópolis culturales del Norte.<sup>1</sup>

En su artículo, Roncagliolo se interroga acerca de la posibilidad de una literatura común a todos los autores hispanoamericanos residentes en España. Analiza algunos precursores de una *literatura inmigrante*, como por ejemplo el Inca Garcilaso de la Vega, que fue “el primero en narrar la colonia con una mirada distinta —híbrida de sus dos orígenes— y vino a España a reclamar su identidad europea. Pero solo encontró que no era ni de un lugar ni de otro, y su literatura está enteramente teñida de lucidez, pero también de desarraigo e incompreensión” (Roncagliolo, 2007: 153). A su vez, algunos integrantes del *boom* como Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes residían en Europa pero continuaban escribiendo sobre sus países respectivos, donde fueron a veces criticados vehementemente por su visión

<sup>1</sup> A este respecto, es interesante observar que Iwasaki cuestiona las expectativas de los jóvenes autores latinoamericanos que anhelan acercarse al centro de gravedad de la industria editorial en el mundo hispánico al llamar la atención sobre la regionalización de la oferta como consecuencia indirecta de la transnacionalización del mundo editorial, como lo señaló en una entrevista publicada en *Quórum*: “Hay una sobremitificación de lo español y no se sabe que en España no te conoce nadie si no publicas en Madrid o en Barcelona. [Iwasaki vive en Sevilla; RD] [...] Y no es cierta aquella idea tan extendida de que si publicas en Madrid tu obra se distribuirá por toda América Latina, porque eso siempre depende de las delegaciones o ‘unidades de negocio’ de cada país” (Iwasaki & Paz Soldán, 2008: 101).

supuestamente eurocéntrica, estereotipada o imperialista de la realidad latinoamericana<sup>2</sup>.

Según la clasificación que propone Roncagliolo, su colega Iwasaki es un exponente de una literatura *cosmopolita*, que estaría exenta de referencias a la experiencia migratoria y que se caracteriza por un distanciamiento hacia la realidad latinoamericana. Para Roncagliolo, los autores “cosmopolitas” son ciudadanos del mundo que se sienten en casa en todas partes, no tienen vínculos particulares con ningún lugar, y su postura corresponde al desprecio de los clichés mágicorreacionistas, y al ensalzamiento de la globalización como contradiscurso al esencialismo nacional que fue rechazado por los integrantes de la Generación del Crack o del grupo McOndo. Además, Roncagliolo propone una delimitación cronológica bastante estricta de este “cosmopolitismo” literario que diferencia claramente de la categoría de *migrant writers* británicos: “En perfecta consonancia con la tendencia europea, la actitud literaria de esta generación —nacida entre el 61 [Iwasaki es de este año] y el 74 [Roncagliolo nació en el 1975]— blande el cosmopolitismo como renovación literaria, y por cierto, como respuesta contra el exotismo latinoamericano” (Roncagliolo, 2007: 157).

Ahora bien, su identidad compuesta le permite a Iwasaki jugar con su autorrepresentación discursiva o *ethos* en función de su público lector, reforzando al mismo tiempo la desarticulación de clichés culturales y el descentramiento de lo nacional<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Según algunos críticos nacionalistas en América Latina, la internacionalización de las letras hispanoamericanas ha llevado a una especie de “recolonización” interna, que sigue oponiendo un centro a una periferia sin dar lugar a maneras de pensar multipolares. En cambio, Roncagliolo enfatiza precisamente la “conciencia de ser de otro lugar” (2007: 154) y su integración intelectual en Europa. Dice al respecto: “El rechazo de quienes se consideran —a mi entender injustamente— traicionados por la visión del mundo de estos autores [los del *boom* latinoamericano] es un síntoma de que su literatura ha dejado de formar parte del paisaje de su lugar de origen” (2007: 154). De modo similar, Iwasaki critica la lectura de la obra de Mario Vargas Llosa en términos “coloniales” al llamar irónicamente al autor “el último virrey del Perú” (1996: 99). Al mismo tiempo es muy consciente del riesgo de que su escritura sea tildada de “colonialista” o como expresión de servilismo a España: “[...] [e]n la intimidad de este último párrafo, me pregunto acongojado por malestares, si alguien verá en estas páginas otro atavismo colonial” (1996: 105).

<sup>3</sup> Según Ruth Amossy (2010), el *ethos* es la imagen que el productor de un texto construye de sí mismo a través de su discurso y que entra en diálogo con las imágenes de autor producidas en peritextos —noticias biográficas, fotos, presentación del libro en la contraportada— o discursos de acompañamiento de la crítica o la maquinaria editorial y promocional —pensemos por ejemplo en el discurso panhispánico inherente al proyecto *Alfaguara Global*—. Estas imágenes de autor se basan en determinados estereotipos que garantizan su legibilidad e identificación. A través de los metadiscursos, el autor busca modular una imagen que se le escapa necesariamente, sin excluir por lo tanto el juego o la burla.

A este respecto, es llamativo que en varios de sus relatos, como por ejemplo en “La sombra del guerrero” (2008), el narrador reivindique su procedencia nipona, mientras que las referencias a Japón son más escasas en su periodismo de opinión que se publica en España, donde generalmente no se presenta como un escritor “nikkei”<sup>4</sup>. Así, en los cuentos satíricos de *España, aparta de mí estos premios* (2009), Iwasaki no solo se burla del particularismo autonómico y de la proliferación de certámenes literarios en España, sino que reescribe su historia al insistir en la participación de supuestos brigadistas japoneses en la Guerra Civil española, la influencia nipona sobre la gastronomía vasca y el arte flamenco o al imaginar el destino de los últimos supervivientes de las comunidades *kirishitan* de cristianos perseguidos, que son todas expresiones de un mundo globalizado. Además, en la portada del libro, el toro de Osborne es atacado por ninjas con la bandera del Sol Naciente como telón de fondo, mientras que en la foto de la contracubierta se ve al autor meditando en posición de loto como si fuera un monje budista, una pose graciosa que incide a su vez en la fase de prelectura. La imagen extratextual que se valoriza aquí no erige una autoridad o inspira respeto, sino que sugiere una alteridad lúdica que interactúa con la imagen que el narrador despliega en el texto mismo.

Aunque Iwasaki cultiva claramente la dimensión oriental de su persona pública, se queja en otras ocasiones de la reducción de su personalidad múltiple a una serie de tópicos orientalistas: “¿De qué hubiera servido que mis libros estuvieran perfumados por la flor de papa de la identidad peruana, si aquel hombre [que le felicita por dominar tan bien el español] solo veía un *ikebana*?” (2005: 44) Los protagonistas de los cuentos son sin excepción migrantes japoneses “escondidos” en España, lo cual les permitió integrarse sin demasiados problemas en la sociedad española y pasar desapercibidos durante varias décadas como si fueran andaluces o gallegos de pura cepa, como se afirma en la sobrecubierta: “resulta mucho más sencillo convertirse en vasco, andaluz o catalán siendo nipón antes que ultramarino”. Cuando los inmigrantes japoneses son descubiertos, se desata cada vez una histeria colectiva y una “nipofilia” en España. Por lo tanto, la solidaridad transatlántica por la causa republicana que cantó César Vallejo en el poemario *España, aparta de mí este cáliz* (1938) ha sido sustituida por una perspectiva radicalmente extranjerizante en el volumen de Iwasaki, donde las diferencias culturales terminan siendo subvertidas por una estrategia de exceso de estereotipos culturales.

---

<sup>4</sup> Véase a este respecto el estudio de López-Calvo (2013) sobre el discurso cultural e identitario de los escritores peruanos descendientes de japoneses.

Solo en el prólogo a *España, aparta de mí estos premios*, Iwasaki se refiere a su condición de escritor “migrante”, que le permite apropiarse de la historia española de modo bastante irreverente desplegando una imaginación desbordante que es reminiscente de los primeros cronistas de Indias: “¿Por qué un narrador nicara-güense o paraguayano no podría cometer un cuento ambientado en Hornachuelos o Quintanilla de Onésimo? [...] Muchos cronistas de los siglos XV y XVI perpetraron rocambolescas historias acerca del Nuevo Mundo sin salir de España, porque al escribir se limitaron a cambiar incas por aztecas” (2009: 13). El paratexto, tanto el prefacio (“siempre escribo para la España que sabe reírse de sí misma”, 2009: 14) como el epílogo titulado “Decálogo del concursante consuetudinario (y probablemente ultramarino)” sugieren que se trata de un autor latinoamericano que escribe para un lectorado español. Sin embargo, la relación cultural entre España y América Latina no se ironiza en *España, aparta de mí estos premios*, y tampoco aparecen personajes latinoamericanos o inmigrantes recientes, sino personajes que se caracterizan por una mezcla de identidades globales y locales, de estereotipos regionales (ante todo vascos y andaluces), peninsulares y orientales (japoneses).

No obstante, gran parte de su obra ensayística, que se caracteriza por la ironía y la inserción de elementos ficcionales y autobiográficos, es una reflexión asidua acerca del carácter nacional peruano y los usos y costumbres de su país de acogida. Particularmente en *El descubrimiento de España* (1996) y *rePublicanos. Cuando dejamos de ser realistas* (2008), Iwasaki dismantela los estereotipos culturales que se proyectan desde América Latina sobre España, reivindicando una prestigiosa tradición ensayística tanto peninsular como hispanoamericana (Ortega y Gasset, Unamuno, Vasconcelos, Mariátegui). En estos textos adopta a menudo una actitud de “apátrida” (1996: 119), que le ha valido el reproche de ser antipatriótico o “ibero-céntrico” (Domínguez Michael 2009: 2) en cierta crítica latinoamericana. Así, en *El descubrimiento de España*, Iwasaki adopta un punto de vista radicalmente constructivista —concibiendo la identidad nacional española como imagen y representación, en vez de como esencia— y se propone recorrer en sentido inverso el viaje de Colón, una figura que procura rehabilitar en uno de los ensayos que conforman el libro. Además, rescata al descubridor de las Américas como un posible héroe nacional que, según él, es injustamente ignorado en una España que rechaza al inmigrante (Vandebosch 2012, 473).

Detengámonos primero en algunos elementos del paratexto de *El descubrimiento de España*. En la portada se reproducen una serie de ilustraciones de la *Nueva crónica y buen gobierno* (c. 1615) de Felipe Guamán Poma de Ayala, el cronista indígena del Virreinato del Perú. La serie se completa con una ilustración, reali-

zada por el propio Iwasaki, que representa el desplazamiento del almirante en un avión de la aerolínea Iberia acompañado por una especie de demonio. De cierta forma, el libro ofrece una actualización irónica de la relación transatlántica: no se trata del descubrimiento o de la idealización de América Latina como en las crónicas, sino que relata el hallazgo de España por un inmigrante latinoamericano en el siglo XX. Tanto el epígrafe de César Vallejo como el prefacio del autor —llamado “Liminar”— invitan al lector a entender la voz del locutor en su contexto de migración. El poema “Redoble fúnebre a los escombros de Durango” de *España, aparta de mí este cáliz* está a la vez profundamente anclado en un contexto nacional —el de la Guerra Civil española— y pone al mismo tiempo énfasis en el lugar de enunciación desterritorializado del locutor<sup>5</sup>, que se inscribe en una larga tradición de autores que escribían fuera del Perú: “el Inca Garcilaso, Pablo de Olavide, César Vallejo, Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique y Julio Ramón Ribeyro, a quienes no les hizo falta estar en el Perú para ser en *La literatura peruana* [de Luis Alberto Sánchez]” (1996: 119). El prefacio puede considerarse como una suerte de declaración de intenciones, ya que Iwasaki nos invita a leer el libro como un testimonio personal y subjetivo de un autor que se perfila como mediador entre América Latina y España. En este sentido, el término “liminar” no solo se refiere al umbral del texto en el sentido de Gérard Genette (1987), sino que se aplica también a la identidad fronteriza del autor-narrador, como se desprende de la siguiente cita: “En este exilio voluntario he aprendido que mi casa no es de donde salí. Antes bien, es adonde regreso.” (1996: 10) Sin embargo, el desplazamiento constante se produce antes que nada entre ambas orillas del Atlántico y recalca, por lo tanto, la condición hispánica del locutor.

A nivel estructural, *El descubrimiento de España* consta de tres partes: (1) “Mi voz igual que un niño” es la parte más autobiográfica y describe su primeros contactos con la cultura española como niño en la Lima de los años 1960-1970; (2) la segunda parte, titulada “Donde el fuego se hace amor”, explora las relaciones históricas entre España y el Perú —centrándose por ejemplo en la figura de Colón y los cruces literarios—, así como en su propia condición de migrante (1996: 119-120); (3) finalmente, la tercera parte “Dejaré mi tierra por ti” relata

<sup>5</sup> En los estudios culturales latinoamericanos, el término “desterritorialización”, que fue adoptado por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari para desarrollar una idea de Marx sobre la apropiación de diferentes “territorios” o sectores por parte del capitalismo, se suele vincular con los procesos acelerados de globalización: “‘Deterritorialization’ has been used in the last few years both to refer to the relationship between subjects and physical territory at the moment of displacement and to reflect the idea of movement and change in relation to human beings as well as goods, symbols, and imaginaries” (Vilanova, 2012: 120).

las experiencias vividas por un peruano que se estableció en España y que vuelve la mirada hacia su país natal. El que la primera parte del libro sitúe al locutor en su país natal no significa que la perspectiva sea unilateral, ya que la voz del locutor se desdobra al oponer la perspectiva algo ingenua del niño al punto de vista más perspicaz del adulto, creando así una polifonía o “pluralidad del yo” típica del “ensayo-meditación” (Angenot 1982: 57). En un capítulo sobre la celebración de la Navidad en el Perú como fruto de un sincretismo entre la tradición norteamericana y la española, Iwasaki despliega una concepción identitaria que podríamos calificar de “rizomática”, siguiendo a Søren Frank en su estudio *Migration and Literature*: la noción de una sola raíz —basada en una nacionalidad, una lengua, un lugar y una afiliación étnica— da lugar en este modelo a una identidad cultural mutante, de múltiples raíces.<sup>6</sup>

En la segunda parte de *El descubrimiento de España*, la polifonía se vuelve más intertextual que intratextual: desde su posición transfronteriza, el yo —que se ubica entre el Perú y España— mantiene un diálogo con pensadores como Luis Alberto Sánchez o José Carlos Mariátegui, alejándose claramente del nacionalismo o del sentimiento antihispano de varios de sus compatriotas. Sostiene que las identidades siempre son “elaboraciones intelectuales” y construcciones más o menos arbitrarias que permiten discriminar al disidente, comentando que:

acaso inducido por mi propia *condición de apátrida*, no he conseguido ser indiferente a la suerte de aquellos escritores que por haberse apartado de mi país no cuentan para las letras peruanas, y que por haber sido extranjeros nunca contaron en la tradición literaria de los países que les acogieron. [...] esos peruanos inverosímiles, españoles apócrifos como yo (1996: 119-120).

En este ensayo se evidencia que su posicionamiento como migrante no está ligado a un único territorio, ya que su vida transcurre entre un aquí y un allá, entre España y América Latina. Avanza como ejemplo el diplomático gallego Salvador de Madariaga, que demostró, según Iwasaki, que “no es posible comprender América Latina prescindiendo de la cultura occidental en general y española en particular” (1996: 117). De la misma manera, en el ensayo “Hispanistas y americanistas”,

<sup>6</sup> Para Frank, esta “identidad rizomática” se define como “a network of multiple ‘knots’ and ‘threads’ that interconnect and proliferate through air; not as a tree, but as moss or grass. Identity as rhizome does not imply complete rootlessness, though, and emotional attachment to one’s place of birth can indeed be part of the rhizomatic identity. In addition, it is not merely the roots of a stabilized past that determine us, the roots of the inconclusive, open-ended future also reach out and touch us, thus bearing witness to our ever-present unrealized potential. What the rhizome nevertheless entails, if not exactly a severing of the roots that connect you with your place of birth, is an addendum of these roots with a variety of other roots” (Frank 2008: 141).

arremete contra la tendencia a la *ghettoización* y solipsismo de los peninsularistas y latinoamericanistas:

numerosos expertos en literatura colonial se empecin[a]n en desentrañar las claves precolombinas de las obras del Inca Garcilaso o sor Juana Inés de la Cruz, y [...] a la vez se irrit[a]n si algún especialista en literatura española decidiera investigar las lecturas clásicas o renacentistas de esos mismos autores. No hay nada más pernicioso que considerar coto cerrado un campo de estudio, y máxime cuando se trata de una especialidad ovillada sobre sí misma como el americanismo (1996: 115).

En la estela de autores como Carlos Fuentes, Iwasaki reivindica en sus ensayos una comunidad lingüístico-cultural, un territorio hispanohablante transnacional —el “territorio de la Mancha” marcado por el uso de la lengua española que fue promovido por Fuentes— y aboga por un enfoque transatlántico que traspase cualquier pretensión nacionalista. En estos ensayos, su lugar de enunciación desde el que habla ante los otros es el de un escritor “hispano” que posee un doble marco de referencia. Por eso recurre muy a menudo al plural. En efecto, en numerosos ensayos el “yo” cede el lugar a un “nosotros”, que incluye la comunidad cultural latinoamericana: “españoles y latinoamericanos padecemos el *Complejo de Colón*: nos escuece que nuestros méritos no sean reconocidos, pero jamás reconocemos los méritos ajenos” (1996: 79).<sup>7</sup>

Aunque el autor se califica a sí mismo como un “exiliado voluntario” para quien la noción de identidad nacional se ha vuelto un anacronismo que solo tiene validez para clasificar trajes típicos, bailes folklóricos, la gastronomía o la simpatía futbolera, es notable que su lugar de enunciación está menos desterritorializado de lo que uno podría suponer. Efectivamente, en la tercera parte de *El descubrimiento de España*, el locutor se perfila claramente como un latinoamericano que comenta la cultura hispana desde su nuevo país de adopción. El “yo” examina “lo hortera”, una propiedad poco envidiable que atribuye a la cultura hispana. Es algo que une a todos los hispanohablantes más allá de una lengua compartida:

Una cosa es el mal gusto, la caricatura o lo estridente, y otra muy distinta lo hortera, pues lo segundo comporta un modo de ser, una cosmovisión y una genuina propuesta estética. [L]o hortera es también una emoción y un sentimiento. [...] Solo españoles y latinoamericanos desfogamos así nuestras más íntimas efusiones (1996: 151).

En esta ocasión, el locutor adopta un discurso “panhispanico”, mientras que en otras ocasiones se centra en las diferencias culturales entre España y América

<sup>7</sup> Como ha sido observado por Vandebosch (2012: 474), en varias ocasiones el enunciador en las columnas de Iwasaki que aparecen en la prensa española recurre a la estrategia de inclusión del lector español para evitar el antagonismo.

Latina, como por ejemplo en “La furia española y el *latin glober*”, donde explica por qué juegan al fútbol de manera tan distinta, pero en ambos casos su posición está lejos de estar desterritorializada como en el caso de un escritor “cosmopolita” en la definición de Roncagliolo. En estos textos se construye un *ethos* a la vez hispano y transnacional, que se resume muy bien en esta paráfrasis que Iwasaki ofrece de un aforismo de Oscar Wilde: “España e Hispanoamérica son dos lugares muy parecidos, separados por la misma lengua” (2008: 201). O como afirma en el prólogo de *El descubrimiento de España*: “Siendo peruano es muy sencillo sentirse español, aunque admito que algunas veces me siento como un marciano” (1996: 9).

De la misma manera, Iwasaki se construye una identidad migratoria en sus textos de opinión en la prensa española, donde se dirige directamente a un lector español, al que se imagina poco familiarizado con el contexto latinoamericano. O sea, su producción periodística se inscribe mayoritariamente en un contexto español. En sus columnas dominicales en el diario *ABC* o en sus artículos en *El País*, Iwasaki muestra un interés especial por la migración de personas y productos culturales en un espacio que es con frecuencia transatlántico. En estos ensayos se construye también un *ethos* autorial que podemos llamar “transnacional”: aunque el autor reivindica explícitamente una actitud cosmopolita y abiertamente antinacionalista en estos textos, desplegando un interés en la gente o las costumbres de muchos países diferentes, un análisis discursivo demuestra que el nivel nacional y el nivel local siguen siendo pertinentes. Sobre todo en sus columnas en *ABC*, se presenta como un habitante más de la España contemporánea (“nuestro país”) y se centra a menudo en cuestiones regionales e incluso municipales, como se desprende del análisis de las columnas de Iwasaki realizado por Vandebosch (2012: 474). Es más, el rechazo de lo nacional y la apología de lo excéntrico conllevan la reterritorialización en un territorio más concreto, limitado por el idioma español. O sea, en sus ensayos y entrevistas Iwasaki insiste en la dilución de fronteras geográficas en un mundo globalizado y en la relativización acelerada de las referencias nacionales, pero esto no quiere decir que su propio lugar de enunciación esté completamente desterritorializado:

Me gusta eso de literatura en español y hay que reivindicarla como tal [...]. Yo creo que hoy, más que una literatura española y otra latinoamericana, hay una literatura en español. [...] Nosotros nos leemos mutuamente, con independencia de que uno sea argentino, el otro puertorriqueño y el otro de Albacete (Iwasaki citado en Iwasaki y Paz Soldán, 2008: 105).

En este sentido, Iwasaki no es tanto un escritor “migrante” —un término que subraya el movimiento y el desarraigo— o un escritor “cosmopolita” que se siente en casa en cualquier lugar y que refuta la noción de extranjería, como un escritor cuya postura podrá pensarse desde la noción de “multiterritorialidad” (Esteban y Montoya Juárez 2011: 7ss.) o el concepto deleuziano de “rizoma” (Frank 2008: 141ss.), que no implica la pérdida de un legado cultural propio de un lugar, sino que apunta hacia una relocalización múltiple. Incluso en sus publicaciones sobre la cultura andaluza, como *Sevilla, sin mapa* (2010), que recoge la mirada sobre la capital hispalense de escritores procedentes del mundo entero, se hace hincapié en la identidad heterogénea del recopilador: “el único escritor sevillano de apellido japonés que ha nacido en Lima” (contracubierta). Asimismo, en su prefacio a *Macondo boca arriba* (2006), una antología del cuento andaluz que elaboró por encargo de la UNAM, Iwasaki afirma que las narraciones le conciernen “tanto por andaluz como por latinoamericano” (2006: 17). Presenta el volumen a la vez como “una antología andaluza de literatura latinoamericana” y como “una antología latinoamericana de literatura andaluza” (ibíd.), destacando la influencia de los autores hispanoamericanos sobre las letras andaluzas y trayendo a colación la imagen borgeana de la biblioteca de Babel como archivo universal. De este modo, Iwasaki relativiza el criterio de selección estrictamente geográfico de los autores antologados que le ha sido impuesto.

Otro ejemplo lo constituye su columna que aparece en el *ABC* de Sevilla, que lleva por título *Comentarios reales* en homenaje a la obra historiográfica del Inca Garcilaso de la Vega, el mestizo hispanófilo que se instaló en Andalucía en el siglo XV. En estos textos, Iwasaki se perfila a veces como un “columnista comunitario” (2005: 44), mientras que otras veces destaca su origen peruano o latinoamericano para le permite echar una mirada “desde fuera” a la política local en Andalucía, el debate antitaurino en Cataluña o el bipartidismo en “nuestro país”: “los sevillanos tenemos una vez más la oportunidad de demostrar que la convivencia pacífica y civilizada es posible” (2016: 16); “Los peruanos felicitamos la Navidad, el Año Nuevo e incluso las Fiestas Patrias, pero nunca nos habíamos dado enhorabuena por un triunfo individual como el Nobel de Literatura” (2010: 64). Al igual que las imágenes desfamiliarizantes en *España, aparte de mí estos premios*, Iwasaki también recurre en su producción periodística a estrategias extranjerizantes para desnacionalizar o universalizar algunas tradiciones o costumbres consideradas típicamente —o exclusivamente— españolas, lo que contradice claramente su pretendido iberocentrismo. De modo similar, resalta elementos disímiles o heteróclitos dentro de formaciones a primera vista monoculturales y cuestiona el carácter

endogámico de tradiciones autóctonas. Así, critica que el flamenco sea una expresión artística cerrada a bailaores y coreógrafos de otros países al poner de relieve la pasión nipona por el arte jondo, esperando que “el arte flamenco se convierta en un gran arte global y mestizo como el jazz” (2014b: 16).

Es decir, Iwasaki configura su *ethos* en términos transnacionales,<sup>8</sup> enfatizando unas veces su condición de sevillano de adopción o de “español apócrifo”; otras veces, su condición de peruano o de hispanohablante. Si bien es cierto que la obra de Iwasaki no se puede delimitar en las fronteras de un determinado Estado-nación, los territorios y las naciones siguen teniendo cierta relevancia en la manera en que el autor construye su identidad discursivamente. El énfasis en lo transnacional presta atención a las negociaciones entre lo global y lo local y toma en cuenta las relaciones multidireccionales y rizomáticas de la identidad hispánica, superando así oposiciones dicotómicas como centro-periferia. Al igual que Roberto Bolaño, Iwasaki puede considerarse como un escritor arraigado en un territorio hispanohablante transnacional o una comunidad transatlántica basada en una cultura y una lengua compartidas, ya que se siente vinculado, no solo con la tierra de sus padres —la patria— sino también con la de sus hijos (Iwasaki, 1996: 16).

Tanto en la tercera parte de *El descubrimiento de España* como en sus textos de opinión, se observa una clara tendencia hacia la “reterritorialización”, que se opone a un hibridismo cultural generalizado de muchas de sus ficciones narrativas que cuestionan la reificación de las identidades. Por un lado, Iwasaki insiste en la superación de un concepto de literatura o de cultura nacional, calificándose a sí mismo como un escritor “apátrida”; por el otro, se observa claramente la integración en una comunidad lingüística transnacional, definida por el idioma español (Pohl 2000: 46), pese a que ensanchó en un ensayo reciente las fronteras de esta nueva comunidad imaginada que es el “territorio de La Mancha” de Carlos Fuentes al incluir a los escritores no hispanos que han elegido el español para su escritura.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Nadia Lie (2016a; 2016b) cartografió el uso del término “transnacional” en los estudios hispánicos, que se diferencia claramente del término “posnacional”: “contrariamente al paradigma ‘posnacional’, los estudios transnacionales reconocen la importancia de la nación como entidad histórica y social, pero apuntan al mismo tiempo a su carácter construido y variable bajo la influencia de fuerzas y tensiones a nivel local y global” (Lie, 2016a: 19).

<sup>9</sup> En “La Mancha extraterritorial”, Iwasaki invoca una categoría puesta en circulación por George Steiner (1972) para referirse a autores lingüísticamente nómadas como Beckett o Nabokov. Para Steiner, “extraterritorial” remite a un tipo de escritura que se sustrae a las particularidades locales o territoriales, ya que pone en tela de juicio el vínculo “natural” entre el lenguaje y el arraigo a la tierra natal. Por un lado, Iwasaki reivindica el castellano como vehículo de cohesión iberoamericana; por el otro, su concepción del “territorio de La Mancha” no se limita a la cartografía

Esta tensión se evidencia en las conferencias que integran el volumen *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005), en el que su autodefinición como “refutación viviente de los regionalismos, las identidades y los trajes típicos” (2005: 51) y afirmaciones del tipo “debo admitir que la condición de latinoamericano me es inverosímil. ¿Por qué conformarnos con ser de un solo sitio si podemos ser de todas partes y de ninguna?” (2004: 119), no le impiden apropiarse de un discurso panhispánico. Este discurso, que resalta la continuidad cultural entre España e Hispanoamérica, no implica que Iwasaki se abstenga de establecer relaciones valorativas y jerárquicas: “la mariposa hispanoamericana del realismo mágico alguna vez fue un gusano barroco español” (2005: 51).

En consonancia con “El fin de la narrativa latinoamericana” proclamado por Jorge Volpi en *Palabra de América*, una recopilación que es el fruto del Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos celebrado en Sevilla en 2003, Iwasaki afirma en su contribución al volumen que no existe una nueva literatura hispanoamericana con rasgos propios, sino solo literatura en español: “Soy el resultado de una suma de exilios y culturas —peruana, japonesa, italiana y española— y me hace ilusión apropiarme literal y literariamente de todos esos territorios” (2004: 122). De modo similar, busca diferenciarse de los escritores “nacionales” que intentan dilucidar al Perú o de los “escritores pseudocosmopolitas” que ven en la literatura una “visa múltiple”: “Más bien, lo que me propongo tener es una identidad múltiple e indefinida —peruana, japonesa, italiana y española, con sus respectivos pasaportes— para horror de los críticos literarios y de los policías del aeropuerto Kennedy” (2005: 48).

Sin embargo, el resurgimiento de un discurso de identidad en la obra de Iwasaki se contrarresta mediante las múltiples inscripciones enunciativas, diferentes y a veces contradictorias, que conforman un caleidoscopio movedizo de su imagen de autor. En *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004), el lingüista francés Dominique Maingueneau acuña el concepto de paratopía<sup>10</sup> para

---

trazada por Fuentes, sino que incluye también provincias “extraterritoriales”; es decir, a escritores que vienen de las afueras del español y que “eligieron el español como lengua literaria” (2014a: E4), como Elena Poniatowska, Max Aub, Alejandro Rossi o Alejo Carpentier. Además, “La Mancha extraterritorial” no solo incluye a autores bilingües, sino también a los que nacieron “en países de habla hispana por mor de las diásporas, los exilios, las migraciones y las familias multiculturales” (2014a: E4), como Andrés Neuman, Carlos Yushimito o, desde luego, el propio Iwasaki. En otros términos, el discurso panhispánico de Iwasaki dista de ser exclusivista.

<sup>10</sup> Maingueneau define el concepto de la manera siguiente: “*Localité paradoxale, ‘paratopie’, qui n’est pas l’absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l’impossibilité même de se stabiliser*” (2004: 52-53).

remidir a una enunciación que se constituye a través de la imposibilidad misma de asignarse un verdadero lugar. Maingueneau postula que el discurso de un autor literario se nutre del carácter radicalmente problemático de su pertenencia a la sociedad o al campo literario. La paratopía puede concretarse en aspectos espaciales (cfr. la figura del nómada), temporales (el estar perdido en el tiempo) o lingüísticos (el hablar una lengua que no es su propia lengua), y también puede tomar diferentes formas que se consideran desvíos con respecto a un modelo identitario determinado (sea familiar, social, sexual, nacional, etc.). El estatuto de Iwasaki, como autor desgarrado entre diferentes culturas, corre parejo a su dispositivo enunciativo y su discurso, que no se sitúa ni dentro ni fuera de la sociedad española o andaluza. Al problematizar su pertenencia a cualquier grupo, y al reivindicar su posición en las márgenes del campo literario, Iwasaki impone su singularidad y administra esta “posición insostenible” (Maingueneau 2004: 85) a través de una obra en la que intenta resolver y preservar una exclusión o una “localización parasitaria” (ibíd.) que es el contenido y el motor de su creación.

En fin, la imagen abigarrada que Iwasaki construye de sí mismo, su autoironía permanente y su ubicación paratópica hacen que no se deje encasillar como un portavoz de la cultura peruana en España o viceversa,<sup>11</sup> sino como un autor de habla hispana en nuestra era de mestizaje global, que es capaz de reivindicar su independencia creadora al asumir distintos roles. Según Roncagliolo (2007: 154, 156), los equivalentes hispánicos de Salman Rushdie son Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, que adoptan una mirada europea y cultivan su otredad, y aún no existe un equivalente en el mundo hispánico de una escritora como Zadie Smith, que escribe sobre la sociedad multicultural y su propia condición mestiza. Al construir un *ethos* transnacional e inestable, Iwasaki se alista en las filas de aquellos escritores que no cultivan la otredad y el exotismo, sino que reflejan la cara de una España cambiante: una España cada vez más multicultural y globalizada que no deja por ello su arraigo regional.

## BIBLIOGRAFÍA

AMOSSY, R. (2010): *La Présentation de soi: Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France.

---

<sup>11</sup> cfr. el título de su contribución a *Palabra de América*: “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados”; es decir, como un mero representante de una tradición literaria o cultural nacional.

- ANGENOT, M. (1982): *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, C. (2009): “América invertebrada”, *Reforma*, México, suplemento “El Ángel”, 25 de enero de 2009, p. 2.
- ESTEBAN, Á., y MONTOYA JUÁREZ, J. (2011): “¿Desterritorializados o multiterritorializados?: La narrativa hispanoamericana en el siglo XXI”, en Francisca Noguerol Jiménez, María Ángeles Pérez López, Ángel Esteban, y Jesús Montoya Juárez (eds.), *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 7-13.
- FRANK, S. (2008): *Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*, New York, Palgrave Macmillan.
- GENETTE, G. (1987): *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- IWASAKI, F. (1996): *El descubrimiento de España*, Oviedo, Ediciones Nobel.
- . (1997): *Inquisiciones peruanas*, Sevilla, Renacimiento.
- . (2003): “La sombra del guerrero”, *Un milagro informal*, Madrid, Alfaguara, pp. 41-45.
- . (2004): “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados”, en Roberto Bolaño *et al.*, *Palabra de América*, prólogo de Guillermo Cabrera Infante, epílogo de Pere Gimferrer, Barcelona, Seix Barral, pp. 104-122.
- . (2005): *Mi poncho es un kimono flamenco*, Lima, Sarita Cartonera.
- . ed. (2006): *Macondo boca arriba. Antología de narrativa andaluza actual (1948-1978)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural.
- . (2008): *rePublicanos. Cuando dejamos de ser realistas*, Madrid, Algaba.
- . (2009): *España, aparta de mí estos premios*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . (2010a): *Sevilla, sin mapa*, Sevilla, Paréntesis.
- . (2010b): “Paisaje después del discurso”, *ABC Madrid*, 9 de diciembre de 2010, pp. 64-65.
- . (2014a): “La Mancha Extraterritorial”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, suplemento “Artes y letras”, 17 de agosto de 2014, p. E4.
- . (2014b): “El flamenco llegará a ser mestizo”, *El País*, suplemento *El País Semanal*, 14 de septiembre de 2014, p. 16.
- . (2016): “Ascen y Alberto, 2016”, *ABC Sevilla*, 24 de enero de 2016, p. 16.
- IWASAKI, F. y PAZ SOLDÁN, E. (2008): “Diálogo de la Lengua”, entrevistados por Caridad Plaza, *Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano*, n° 20, pp. 94-107.

- LIE, N. (2016a): “Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto”, en Nadia Lie & Robin Lefere (eds.), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, pp. 17-35.
- . (2016b): “Transnacional”, en Stelamaris Coser (ed.), *Viagens, deslocamentos, espaços: Conceitos críticos*, Vitória (Espírito Santo), EduFES, pp. 215-222.
- LÓPEZ-CALVO, I. (2013): *The Affinity of the Eye: Writing Nikkei in Peru*, prólogo de Fernando Iwasaki, Tucson, University of Arizona Press.
- MAINGUENEAU, D. (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- POHL, B. (2000). “El discurso transnacional en la difusión de la narrativa latinoamericana”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 604, pp. 43-51.
- . (2012): “Estrategias transnacionales en el mercado del libro (1990-2010)”, *Aleph. Revista de literatura hispanoamericana*, n° 25, pp. 13-34.
- RONCAGLIOLO, S. (2007): “Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI”, *Quórum: revista de pensamiento iberoamericano*, Universidad de Alcalá, Centro de Iniciativas de Cooperación al Desarrollo y Servicio de Publicaciones, pp. 151-158.
- STEINER, G. (1972): “Extraterritorial”, *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*, London, Faber and Faber, pp. 3-11.
- VANDEBOSCH, D. (2012): “¿De exiliados a (in)migrantes? Los escritores hispanoamericanos en la prensa española”, en Stefano Tedeschi y Sergio Botta (eds.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, Volumen VI: Hispanoamérica*, Roma: Bagatto Libri, pp. 466-476.
- VILANOVA, N. (2012): “Deterritorialization”, en Robert McKee Irwin, y Mónica Szurmuk (eds.), *Dictionary of Latin American Cultural Studies*, Gainesville: University Press of Florida, pp. 120-125.



# PERSONAJES FEMENINOS EN LOS CUENTOS DE IWASAKI: LA SUBVERSIÓN DE LOS ARQUETIPOS ROMÁNTICOS

LANGA PIZARRO, MAR  
UNIVERSIDAD DE ALICANTE (ESPAÑA)  
Investigadora  
Código ORCID: 0000-0002-6659-8805  
marlangap@gmail.com

**Resumen:** La cultura judeocristiana concibe a la mujer ideal como madre sumisa y asexual —María—, y la opone al prototipo de la rebelde, seductora y activa —Lilith o Eva—. Esta bipolarización se renueva durante el Romanticismo: aunque siguen apareciendo jóvenes puras e idealizadas, abundan las mujeres fatales que, guiadas por el instinto, utilizan su sexualidad para dominar al varón. Fernando Iwasaki retoma elementos románticos como la atracción por la muerte y los amores desesperados; los mezcla con influencias procedentes de la literatura, el cine, la música y la realidad contemporáneas; y les añade una potente dosis de ironía y erotismo. El resultado es un cóctel en el que los arquetipos femeninos mantienen sus rasgos básicos, pero adquieren una dimensión mucho más multifacética y actual.

**Palabras clave:** Iwasaki, cuentos, mujer, romanticismo, arquetipos, ironía, sensualidad, erotismo, humor.

**Abstract:** For the Judeo-Christian culture, the ideal woman is an asexual, submissive mother —Mary—, while Lilith and Eve epitomize the rebellious, seductive, transgressive prototype. During the Romantic period, this polarization is renewed: pure and idealized women still appear, but there are many *femmes fatales* that, guided by instinct, use their sexuality to dominate the male. Iwasaki uses Romantic elements such as attraction to death and desperate love, combining them with literary, cinematic and musical influences, lavishly garnished with irony and eroticism. The result is a cocktail in which female archetypes retain their basic features whilst acquiring a much more multifaceted and contemporary dimension.

**Key-words:** Iwasaki, stories, woman, romanticism, archetypes, irony, sensuality, eroticism, humor.

## 1. LOS DOS MODELOS DE MUJER Y SU TRANSFORMACIÓN EN EL ROMANTICISMO

Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás a tus hijos.  
Hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará.  
*Génesis 3: 16*

En la tradición occidental, encontramos dos modelos básicos de mujer: María, la madre virgen y abnegada, frente a las peligrosas Eva y Lilith. Una repre-

senta la castidad, las otras la sexualidad; la primera se sometió, las últimas se rebelaron.

María entronca con progenitoras de deidades nacidas por partenogénesis<sup>1</sup> y, como mediadora entre Dios y la humanidad, con madres-protectoras veneradas por otras religiones<sup>2</sup>. Sin embargo, aunque esos vínculos resulten evidentes, interesa recalcar ahora sus características de obediencia y virginidad, porque son estas las que la convierten en un “ejemplo de sumisión [...] muy adecuado a los intereses patriarcales y androcéntricos que la caracterizan” (León Martín, 2004: 150).

Todo lo contrario que María es Lilith —o Lílí—: una diablesa de origen mesopotámico que pasó a la tradición judía; ha inspirado numerosas obras de arte; es reivindicada como símbolo por diversos feminismos; y pervive como reclamo erótico<sup>3</sup>. Un texto rabínico (Otzar Hamidrashim 35a) relata que Lilith fue la primera mujer<sup>4</sup>: Dios la creó a la vez que a Adán, pero no lograron congeniar porque se disputaban el poder, y ella se negaba a practicar la postura del misionero. Harta, Lilith abandonó el Edén camino del Mar Rojo, donde procreó abundantemente con demonios lascivos. Adán rezó para que volviera, y Dios envió a tres ángeles a buscarla. Pero ella se negó a regresar.

Probablemente porque su rebeldía resulta tan inequívoca, tan difícilmente manipulable, Lilith ha sido omitida o explicada como un personaje alegórico. Por ello, el papel de mujer opuesta a María lo suele ocupar otra fémina sexuada y

<sup>1</sup> Como la diosa predinástica Neith, virginal madre Ra; las también vírgenes Mutemua e Isis, de quienes nacieron el faraón Amenhotep III y Horus, respectivamente; Nana, que, cuando le cayó un fruto en el regazo, engendró a Attis —quien resucitó tres días después de ser asesinado—; Maya, que concibió por sí sola a Buda —salvado en la infancia de la matanza provocada por el rey Bimbisara para acabar con él, y que ascendió al cielo en cuerpo y alma tras su muerte—; Devaki, que no necesitó conocer varón para generar a Krishna —quien recibió la adoración de los pastores, se salvó de la matanza del rey Kansha, murió crucificado, bajó a los infiernos, resucitó, y subió a los cielos corporalmente—; Semíramis, que concibió milagrosamente Tammuz —el dios pastor que descendió a los infiernos...

<sup>2</sup> Entre ellas, Isis, en el antiguo Egipto; Kuan-Yin y Tārā, en el budismo; Párvati, Radha y Śakti, en el hinduismo.

<sup>3</sup> Una prueba de ello es la aparición de su figura en la publicidad de numerosos perfumes (Christian Dior, Roberto Cavalli, Yves Saint Laurent...). Sobre este tema, puede consultarse el artículo de Martínez-Oña y Muñoz-Muñoz (2015).

<sup>4</sup> La existencia de una mujer anterior a Eva se intuye también en la Biblia: el texto “creó, pues, Dios al hombre a su imagen [...] varón y mujer los creó” (*Génesis* 1: 27) aparece antes que el que explica la formación de Eva a partir de la costilla de Adán: “dijo luego el Señor Dios: ‘No es bueno que el hombre esté solo. Voy a hacerle una ayuda adecuada’ [...]. Y le quitó una de las costillas, rellenando el vacío con carne. De la costilla [...] del hombre formó una mujer” (*Génesis* 2: 18-22).

desobediente al mandato divino, aunque más sumisa que su predecesora: Eva, a quien Dios condenó a parir con dolor y, sobre todo, a subordinarse al varón. En *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation*, la teóloga estadounidense Mary Daly (1928-2010) recogió una frase reveladora de Elizabeth Cady Stanton (1815-1902) sobre el castigo bíblico a Eva:

*Take the snake, the fruit tree and the woman from the tableau, and we have no fall, no frowning Judge, no Inferno, no everlasting punishment, hence no need for a Savior. Thus the bottom falls out of the whole Christian theology. Here is the reason why in all the Biblical researches and high criticisms, the scholars never touch the position of women* (Daly, 1973: 69)<sup>5</sup>.

Los dos prototipos aquí presentados evolucionaron en la segunda mitad del siglo XIX, cuando el progreso del feminismo desencadenó en algunos autores actitudes misóginas; y en todos, la “búsqueda intelectual de sensualidades y erotismos raros, sofisticados y extravagantes” (Bornay, 1990: 125), la fascinación por el esteticismo, el decadentismo, el simbolismo, lo morboso y lo prohibido (ibíd.: 169). Así pues, no resulta extraño que, en ese momento, se retomaran las historias de mujeres temidas como Judit, Dalila, Salomé, Lucrecia Borgia, Mesalina, Catalina de Medici y, sobre todo, Lilith.

Sobre esas bases, el Romanticismo y el Modernismo tejieron las figuras contrapuestas<sup>6</sup> de la mujer angélica —pura, etérea, inocente, virtuosa y frágil— y la fatal<sup>7</sup> —tentadora, sensual, maligna, perversa y temible—. Con la mezcla de ambas, se perfiló a la mujer demoníaca —de aspecto angélico y consecuencias nefastas—. Y el auge de lo sobrenatural completó el catálogo con versiones femeninas de fantasmas y vampiros.

<sup>5</sup> “Quitamos del cuadro la serpiente, el árbol frutal y a la mujer, y nos quedamos sin caída, sin Juez que frunza el ceño, sin Inferno, sin castigo eterno; y, por tanto, sin necesidad de un Salvador. Así se derrumban los cimientos de toda la teología cristiana. Esta es la razón por la cual, en todas las investigaciones bíblicas, incluso en las más críticas, los expertos nunca tocan el papel de la mujer”. (La traducción es mía, como todas aquellas en las que no se diga lo contrario).

<sup>6</sup> Izabela Skowron ha estudiado la imagen de la mujer angélica y de la fatal en las *Sonatas* de Valle-Inclán, y en las *Rimas* de Bécquer. M<sup>a</sup> del Rosario Delgado Suárez lo ha hecho en este último autor y en Baudelaire.

<sup>7</sup> La “mujer fatal” cuenta con antecedentes como Pandora, Semíramis, Judith, Cleopatra, Salomé... Proceden de varias tradiciones, pero tienen en común el hecho de ser temibles y peligrosas. Así, mientras Afrodita resulta deseable, vanidosa, malhumorada e infiel, la encargada del inframundo en mitología nórdica —Hel o Hela— posee una hermosísima mitad superior del cuerpo, en tanto que la inferior es un cadáver putrefacto; la Morgana de la leyenda artúrica se describe como una hechicera ambiciosa y apasionada, que destruye la paz de Camelot al desvelar los amores de Ginebra con Lancelot; y las brujas medievales simbolizan la sexualidad y la independencia femeninas.

De ese modo, los dos modelos tradicionales de mujer se asentaron, se diversificaron y se fijaron en la tradición occidental. Su trazos básicos pueden rastrearse en la literatura de Fernando Iwasaki, quien utiliza procedimientos contemporáneos para actualizarlos.

## 2. IWASAKI: LA SUBVERSIÓN DE LOS ARQUETIPOS

Como apunté en la presentación de la página de autor Fernando Iwasaki de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, este escritor destaca por su versatilidad, tanto que:

lo mismo escribe cuentos, microrrelatos y novelas que ensayos y artículos; a la vez que dicta conferencias, dirige una fundación y un aula cultural; y aún le queda tiempo para leer con fruición, tocar la guitarra, viajar, disfrutar con la familia y las amistades. Sus orígenes multiculturales, su heterogénea formación, su juventud peruana, su vida en Sevilla dejan huellas (Langa, 2010).

A pesar de esa multiplicidad de actividades e influencias, existen algunos *leitmotifs* que lo caracterizan. Su obra “se asienta sobre tres pilares fundamentales: Eros, Tánatos e Historia. Todo ello aliñado con destellos irónicos, ecos borgianos y acordes de los Beatles. Su humor bebe de fuentes diversas, perfila perspectivas inauditas, ilumina de originalidad los textos, y nos conduce a la reflexión a través de la sonrisa” (ibíd.).

José Manuel Camacho Delgado destaca que en la narrativa de Iwasaki se repiten elementos como lo fantástico que irrumpe en la realidad; el erotismo combinado con lo lúdico y lo jocoso; la parodia; y los juegos intertextuales (2005: 7-22). Y Francisca Noguerol alude a su fino sentido del humor, a su imaginación desbordante, a su vitalismo y sensualidad, al uso de coloquialismos y regionalismos, al ingenio para desvelar aspectos insospechados y a una “amplísima erudición que origina continuos juegos intertextuales”, con referentes cultos (mitología, literatura, arte, sucesos históricos) y populares (medios de comunicación, cine, televisión, canciones, leyendas urbanas).

El humor lo vincula a otros autores clave de la literatura peruana, como Alfredo Bryce Echenique, y al que él reconoce como su maestro: Mario Vargas Llosa<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Por ejemplo, de Vargas Llosa, se ha dicho: “la historia de Pichula Cuéllar se puede leer como un *comic story* tanto por el trazo rápido de sus escenas como por su también irrisorio y satírico uso de escenarios que [...] sugieren la caricatura, el pastiche” (Ortega, 1968: 64); “*Los cachorros* parece un libro paródico, un brochazo burlesco en el retrato habitualmente trágico y ríspido del mundo

Resulta fácil suponer que Iwasaki podría suscribir las reflexiones que hizo David Roas sobre su propia obra: tanto en el caso del narrador español como en el del peruano, el humor es “una fuerza transgresora, porque pone en cuestión lo normalmente aceptado [...] desenmascara y desacraliza, nos hace ver la realidad sin dogmas ni solemnidad” (Roas, 2011).

En cualquier caso, este ensayo defiende que esa desacralización también resulta determinante para la transformación de los arquetipos femeninos. Así sucede en *Libro de mal amor* que, como señaló Ricardo González Vigil, coincide con el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita en el tono burlesco, en la sensualidad y el hedonismo, en la recopilación de fracasos y en la base autobiográfica: el protagonista de Iwasaki tiene un apellido japonés y otro que coincide con el segundo suyo (Cauti); como Juan Ruiz, es bajo, feúcho y de pelo negro, y frecuenta los mismos ambientes que el autor. El propio Iwasaki explica la vinculación con la obra del Arcipreste en un proemio tan rebotante de erudición como de humor:

Los seres humanos [...] nos dividimos en dos grandes grupos: los conquistadores y los conquistables. Yo fracasé como conquistador [...] mi memoria vive poblada por mujeres inaccesibles —más duras que el mármol a mis quejas— a quienes solo me atreví a hablarles en sueños [...]. Ahora, finalmente he reunido el valor de dirigirme a ellas por escrito, mas no para ajustar cuentas pendientes, sino para que [...] ríase la gente de cómo anduve yo caliente. Así, en lugar de reducir este *Libro de mal amor* a un exorcismo de mis demonios, lo he convertido en una conjuración de ángeles (Iwasaki, 2001: 12).

En dichas líneas, encontramos un verso de Garcilaso (“más dura que el mármol a mis quejas”) y una cita parafraseada de Góngora (“Ándeme yo caliente / y ríase la gente”), junto a los juegos de palabras y la autoironía que reaparecerán frecuentemente en el resto del volumen:

“¿No tienes amor propio?”, me preguntaban mis compañeras. Y la verdad es que no tenía, porque ninguno de mis amores me había pertenecido [...].

— Así aman los que saben —le [sic] decía a mis compañeras.

— Así aman los que saben que no tienen ninguna posibilidad —remachaban ellas (ibíd.: 59).

Volviendo al tema de este artículo, a pesar de la contemporaneidad de esta novela articulada como un conjunto de cuentos, resulta fácil rastrear entre sus per-

---

adolescente” (Oviedo, 1982: 194-195); y en *La tía Julia y el escribidor*, se logra “a través de la acción del humor que lo absurdo resulte creíble” (Pin, 2010).

sonajes las huellas de la mujer angélica dibujada por el Romanticismo. El capítulo titulado “Carolina” describe a la chica de este modo:

Su piel de porcelana me recordaba las nobles manos de los reyes ascetas, sus ojos como alhajas habrían confundido a los buscadores del Grial y el oro de sus rizos era un vellocino digno de otra delirante expedición mitológica. La belleza de la mayoría de las mujeres depende de la estética de su tiempo, mas solamente algunas como ella podrían haber sido raptadas por un príncipe troyano, inspirado tiernos madrigales a los trovadores o compartido sus rostros con las *madonnas* del *cinquecento* [...]. Imaginé que ella era la princesa de todas las justas medievales, el ángel de todas las anunciaciones y la razón de todos mis insomnios. [...] La imagen de sus melenas montaraces —como hiedras doradas— me había subyugado (Iwasaki, 2001: 25-26).

Por si cupieran dudas, compárese con la joven inocente, bondadosa y dotada de una belleza casi prerrafaelista que rechazó al Marqués de Bradomín —un don Juan feo, católico, sentimental, según definición del propio Valle Inclán— en *Sonata de Primavera*:

María Rosario era pálida, con los ojos negros, llenos de luz ardiente y lánguida [...] resplandecía hermosa y cándida como una madona... Yo recordé entonces los antiguos cuadros, [...] tablas prerrafaélicas (sic) que pintó en el retiro de su celda un monje desconocido, enamorado de los ingenuos milagros que florecen la leyenda de la reina Turingia (Valle Inclán, 1904: 43).

Los trazos resultan similares: la piel pálida de María Rosario es de porcelana en Carolina; los luminosos ojos de aquella son ahora joyas refulgentes; la belleza de ambas evoca leyendas y obras pictóricas... Sin embargo, la idealización de Iwasaki, tan cargada de referencias artísticas y literarias, se quiebra gracias al uso de un humor capaz de distorsionar cualquier sublimación: “Me sentía tan enamorado que no me enamoré de nadie más mientras duró el trayecto del microbús” (ibíd.: 25). El mismo procedimiento se usa más adelante para romper el tópico amoroso:

Una mañana advertí que el rechinante canto de los grillos no era tan alegre como pensaba, y una plomiza melancolía se apoderó de mí sin que el aroma del pan caliente o el olor del pasto mojado pudiesen remediarlo. Cuando Carolina subió al microbús [...] un resplandor metálico fulguraba su mirada [...]. Algunas semanas más tarde [...] pensé que Carolina y el Fiscal de Letras hacían una pareja estupenda (ibíd.: 29).

Frente a las mujeres angélicas, aparecen las féminas fatales, cuyo canon de belleza turbia incluye cabello largo —muchas veces rojizo—, piel extremadamente blanca y ojos a menudo verdes. Como señala Erika Bornay (1990: 300), se trata de un aspecto que sugiere frialdad, vicios y perversiones; que implica capacidad de dominio e incitación al mal; que connota una sexualidad lujuriosa y casi animal.

Ese tipo de mujer da título a un relato de *Un milagro informal*, “La jumelle fatale”, donde un escritor peruano afincado en Sevilla conoce a una géminis nacida el 6/6/6: Mónica combina sensualidad arrebatadora (“era imposible dejar de observarla cuando caminaba: su cadencia, sus meneos y su gracia era una suerte de imán que hipnotizaba a los transeúntes”, Iwasaki, 2003: 15) con persuasión (“calculó bien, preparó la munición, volvió a sonreír y disparó con precisión”, ibíd.: 21) y descaro (“Te voy a hacer cositas que hace tiempo estabas buscando”, ibíd.: 21). Así genera un hechizo del que el protagonista masculino no puede huir: “me había conducido dócilmente por su encantadora telaraña” (ibíd.: 19); “hay algo dentro de mí que, irracional e inteligible, apasionado y femenino, me arrastra a la hora del cafelito y la tostada por los inexorables vericuetos que el puñetero destino me ha trazado en la Vía Láctea” (ibíd.: 22).

Como puede verse, a pesar del contexto actual del relato y de los coloquialismos usados por el autor hispanoperuano, Mónica parece heredar su magnetismo de la bíblica Lilith, que se describe de este modo en un fragmento de “Eden Bower”:

*Draws men to watch the bright web she can weave,  
Till heart and body and life are in its hold.  
The rose and poppy are her flowers; for where  
Is he not found, O Lilith, whom shed scent  
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?  
Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went  
Thy spell through him, and left his straight neck bent  
And round his heart one strangling golden hair* (Rossetti, 1869)<sup>9</sup>.

Igual de embrujadora resulta la protagonista de “Ninotchka”, en *El libro del mal amor*: una gélida rusa, “pura como una diosa pagana y perturbadora como una virgen manierista” (Iwasaki, 2001: 59). Un salto posmoderno y borgiano, que aúna realidades y ficciones, hace a Ninotchka sobrina-bisnieta de la condesa Emmanuela Potocka<sup>10</sup>, “musa de Maupassant y reina de los salones parisinos de principios

<sup>9</sup> Hace que los hombres miren la red brillante que teje, / hasta que corazón y cuerpo y vida quedan presos en ella. // La rosa y la amapola son sus flores, pues ¿dónde / podremos encontrar, oh Lilith, aquel a quien no engañen / tus fragancias, tu sutil beso y tus sueños tan dulces? / Ah, en el mismo instante en que ardieron los ojos del joven en los tuyos, / tu embrujo lo penetró, quebró su altivo cuello / y retorció su corazón con uno solo de tus cabellos de oro.

<sup>10</sup> Emmanuela Potocka (Nápoles, 1852-París, 1930), casada con un conde polaco, fue famosa por el salón parisino en el que reunía los viernes a sus pretendientes, entre los que figuraron los pintores Jacques-Emile Blanche, Jean Béraud, Jean-Louis Forain y Henri Gervex; los compositores Albert Cahen y Charles-Marie Widor; y el escritor Guy de Maupassant. Varios de esos invitados la retra-

del siglo XX” (ibíd.: 62). Para rizar el rizo, el autor de *En busca del tiempo perdido* relaciona a la condesa con otros personajes literarios: “Proust consideraba a Madame Potocka una heroína balzaquiana y una *Belle Dame sans merci*” (ibíd.: 63). De ese modo, se hace explícita la deuda de esas protagonistas con la mujer fatal del Romanticismo, que Keats perfiló en la enigmática balada citada por Iwasaki:

*Full beautiful—a faery’s child,  
Her hair was long, her foot was light,  
And her eyes were wild. [...]   
She look’d at me as she did love,  
And there she lulled me asleep, [...]   
I saw pale kings and princes too,  
Pale warriors, death-pale were they all;  
They cried—“La Belle Dame sans Merci  
Hath thee in thrall!”*<sup>11</sup> (Keats, 1819).

Como el caballero que relata la historia de esa dama, los varones se postran ante los encantos de la condesa, y ante los de Ninotchka, de quien solo reciben desdenes:

Todo lo que ocurría a su alrededor era normal y fabuloso a la vez. Lo normal era que los hombres más exitosos y triunfadores se humillaran a sus pies. Lo fabuloso era ver cómo los choteaba: con el empuje sublime, a puntazos displicentes o de artísticos toques de tacón. [...] Al igual que en el canto vigésimo segundo de *La Odisea*, los pretendientes caían como ebrios funambulistas de la cuerda tensada por Ninotchka, quien maligna y bella reía y reía, más bella y maligna que la Eulalia de Darío (Iwasaki, 2001: 62).

Iwasaki ofrece de ese modo otra base de su personaje: la condesa Eulalia, que protagoniza “Era un aire suave”, y al igual que su heroína, se burla de sus dos ricos pretendientes:

Al oír las quejas de sus caballeros  
ríe, ríe, ríe la divina Eulalia, [...]   
¡y es cruel y eterna su risa de oro! (Darío, 1896: 86-89).

---

taron; Marcel Proust describió ese ambiente y a su anfitriona en “Le salon de la comtesse Potocka” (*Figaro*, 13 de mayo de 1904); y Maupassant le dedicó un poema.

<sup>11</sup> “Hermosa y bella —un hada niña / de pelo largo y pies ligeros, / salvaje la mirada. [...] Y me miró cual si me amara, / gimiendo dulcemente. [...] Y me arrulló hasta que dormí [...] Vi reyes pálidos, princesas, / guerreros: todos cadavéricos, / gemían: “la bella dama sin / piedad te tiene preso” (traducción de Milton Medellín).

Superposiciones literarias, juegos de espejos, ironía y tributos conviven en los cuentos de Iwasaki para configurar a la mujer fatal contemporánea que, sin embargo, transparenta los trazos de esas antecesoras a las que Baudelaire dedicó tantos poemas. Sirva de ejemplo el 24 de *Les fleurs du mal*, donde frialdad y sensualidad devienen un hechizante elixir:

*Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,  
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,  
Plus ironiquement accumuler les lieues  
Qui séparent mes bras des immensités bleues.  
Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,  
Comme après un cadavre un chœur de vermiseaux,  
Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!  
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!*<sup>12</sup> (Baudelaire, 1857: 53).

Como esa voz poética, el narrador de “Ninotchka” reconoce que gran parte del atractivo de la mujer amada reside en su desdén, en su inaccesibilidad, en el sometimiento que ella le exige sin ofrecer nada a cambio:

Lo maravilloso de amar a una mujer como Ninotchka estaba en que mis sentimientos eran desinteresados, altruistas y generosos. No esperaba nada de ella y a la vez me sentía dispuesto a darle todo. Un amor sin condiciones, un amor irrevocable. Un amor casi perruno, vaya (Iwasaki, 2001: 59).

Un paso más allá está en el inquietante cuento “Erde”, publicado en *Un milagro informal*. La adolescente que acude a una academia para preparar su ingreso a la Universidad se parece a Araceli Tannembaum, la “Lolita” de Mempo Giardinelli, y que, como ya ha señalado la crítica, “trae a la memoria [...] a otros personajes femeninos, como Remedios la Bella de García Márquez o Susana San Juan de Rulfo” (Camacho, 2005: 9).

En Erde destaca “una inocente hermosura infantil que la pusiera más allá del bien y del mal” (Iwasaki, 2003: 170), pero esa ingenuidad añorada resulta ser la antesala del terror: la desasosegadora unión de unos rasgos femeninos candorosos con la violencia pronto asalta a quien lee el relato. Y es ese un trazo que la protagonista comparte con la adolescente de “Los ojos de Lina”, uno de los decadentistas y románticos *Cuentos malévolos* del peruano Clemente Palma: “Ella

<sup>12</sup> “Y tanto más te amo, bella, cuanto más huyes de mí, / y me pareces, lujo de mis noches, / que con más ironía acumulas las leguas / que separan mis brazos de la inmensidad azul. / Me dispongo al ataque y acometo el asalto / como tras un cadáver un coro de gusanos / y me enloquece, ¡oh fiera implacable y cruel! / incluso esa frialdad que te hace aún más bella”.

tenía diez y seis años y yo estaba loco de amor por ella [...]. Los labios de Lina, casi siempre entreabiertos, por cierta tirantez infantil del labio superior, eran tan rojos que parecían acostumbrados a comer fresas, a beber sangre” (Palma, 1904: 218-219).

Esa descripción, en la que la belleza se vincula a la sangre, no hace sino anticipar el final del relato: Lina ofrece al narrador los regalos de boda, entre los que se halla:

una cajita de cristal de roca, forrada con terciopelo rojo [...]. Abrí la caja y se me erizaron los cabellos de espanto; debí ponerme monstruosamente pálido [...] los de mi Lina, esos ojos extraños que me habían mortificado tanto, me miraban amenazadores y burlones desde el fondo de la caja roja, con la misma mirada endiablada de siempre... (ibíd.: 224-225).

Al contrario que Palma, quien pasa de puntillas sobre la violencia para centrarse en el pavor que provoca, Iwasaki se complace en la descripción irreverente del horror: “Los charcos de sangre indicaban una carnicería terrible [...] Cerbero, el perro guardián de la casa, había descuartizado a un par de fulanos que encontró en el cuarto de Erde” (2003: 172). Pese a que el culpable de la matanza parece ser el can cuyo nombre apela al guardián del Hades en la mitología griega, no tardamos en saber que la asesina es la propia Erde: “sus presas eran siempre hombres a los cuales seducía [...] para luego filetearlos y castrarlos con salvaje ferocidad [...] cada mes se cometía un crimen que espeluznaba a los limeños” (ibíd.: 174-175). Y, al fin, Erde acaba mostrándose como una mujer demoniaca: cuando el protagonista consigue acostarse con ella, descubre que, tras el coito, sus ojos cambian de color, y se transforma en una terrible Medusa: “lo que confundí con una desfloración había sido la diabólica menstruación de Erde. Un flujo perverso que [...] reclamaba el sacrificio de víctimas en ofrenda libidínosa” (ibíd.: 178).

Entramos así de lleno en el género de terror, renovado por Edgar Allan Poe, y asentado a finales del siglo XIX gracias a las aportaciones de Henry James, Howard Phillips Lovecraft, Guy de Maupassant y Robert Louis Stevenson. Nuestro autor bebe de esas y otras fuentes para escribir *Ajuar funerario*, cuyos 89 microcuentos son como “supositorios de terror” (Iwasaki, 2005b), donde los sucesos paranormales se insertan en contextos cotidianos.

Resulta curioso que gran parte de la maldad femenina de ese volumen proceda de seres que, en principio, deberían irradiar bondad y protección, como las abuelas y las monjas. Veamos un ejemplo de lo primero: en “Abuelita está en el cielo”, la voz infantil narra:

Mamá decía que la abuelita había sido la mujer más buena del mundo, que todos la querían y que nunca le hizo daño a nadie. [...] Pero mamá no quiere verla cuando viene de noche a mi cuarto, llorando y toda despeinada, arrastrando a un bebito encadenado. Seguro que tiene hambre porque a veces lo muerde (Iwasaki, 2004: 85).

Respecto a las religiosas, los casos se multiplican<sup>13</sup>. Tenemos monjas asesinas como las del microrrelato “De incorruptis”, que transmite ironía desde el propio título; y las de “La casa de reposo”: “¿Y dice usted que el viejo profesor se niega a ir a misa, hermana? [...] Llévelo entonces a dar un paseo por el huerto. [...] Que parezca un accidente” (ibíd.: 24). Encontramos monjas antropófagas en “Las reliquias”: temerosas de que les arrebaten el milagroso cadáver de la madre Angelines, lo devoran después de rezar el rosario; y nos traen a la memoria el comienzo del poema “The Vampire”, inspirado en la pintura homónima de Philip Burne-Jones:

*A fool there was and he made his prayer  
(Even as you and I!)  
To a rag and a bone and a hank of hair  
(We called her the woman who did not care)  
But the fool he called her his lady fair—  
(Even as you and I!)  
Oh, the years we waste and the tears we waste  
And the work of our head and hand  
Belong to the woman who did not know  
(And now we know that she never could know)  
And did not understand!<sup>14</sup> (Kipling, 1897).*

Si hay unas monjas que perturban, son las del microcuento “Dulces de convento”, cuyo lenguaje se retuerce para desvelar lentamente lo que se ha ido insi-

<sup>13</sup> Temas como la santidad, las iluminadas, la Inquisición... han interesado siempre al autor de *Ajuar funerario*. Prueba de ello son sus investigaciones *Inquisiciones Peruanas*, “Santos y alumbrados: santa Rosa y el imaginario limeño del siglo XVII”, “Mujeres al borde de la perfección”, “Vidas de santos y santas vidas: hagiografías reales e imaginarias en Lima colonial”, “Fray Martín de Porras. Santo, ensalmador y sacamuelas”, “Luisa Melgarejo de Soto y la alegría de ser tu testigo, Señor”, “Luisa Melgarejo de Soto, ángel de luz o de tinieblas”...

<sup>14</sup> “Había un idiota que rezaba / —igual que tú y yo— / a un trapo y a un hueso y a un mechón de pelo / —la llamábamos la mujer despreocupada— / pero el idiota la llamaba su dama perfecta / —igual que tú y yo—. // Oh, los años que perdimos, las lágrimas que perdimos / y el trabajo de nuestra cabeza y nuestra mano / pertenecen a la mujer que no sabía / —ahora sabemos que nunca podía saber— / y no comprendíamos”.

nuando. La estupefacción golpea a quien lee, con un recurso que ya vimos en “Erde”: lo que pareciera obra de los perros, acaba no siendo tal:

Las monjas tenían prohibido escalar los muros del convento, porque al otro lado estaban sus perros guardianes [...] todos los años surgía un imprudente que escalaba las paredes y moría a dentelladas. Una tarde se nos cayó la pelota [...] Ernesto decidió bajar por la morera [...] Yo le vi descender y patear la pelota, y también vi cómo salieron aullando desde una especie de claustro que más parecía una madriguera. [...] Mientras corría a la casa para avisarle a papá, pude escuchar sus masticaciones, sus gruñidos como rezos y letanías bestiales. [...] Papá enloqueció y un día saltó el muro armado para acabar con los perros, pero después de una batalla feroz volví a escuchar sus ladridos como carcajadas y el crujido de los huesos en sus mandíbulas. De mi padre apenas quedaron algunos despojos [...]. Pero esta vez pude verles [...] y no descansaré hasta acabar con esas alimañas. Especialmente con la más gorda, la que se santiguaba mientras comía (ibíd.: 33-34).

La bestialización, tan habitual en el género de terror de raíces románticas, también aparece en “Halloween”, donde actualiza el mito del hombre lobo, y lo aúna con el elemento distorsionador de la máscara para generar un desenfrenado ambiente dionisiaco: “gruño y las olisqueo por el cuello y los escotes, y ellas se entregan y refriegan contra mi cuerpo, sensuales como hembras en celo. Ya he perdido la cuenta de las que me he cepillado en el coche” (ibíd.: 88).

En ese contexto de orgía y coloquialismos, vuelve a surgir la mujer fatal, esta vez contaminada por la estética pop y el cine posmoderno: “elijo a mi próxima presa: esa rubia disfrazada de Campanilla que ya se me acerca pellizcándose los pezones. No he tenido que bailar para traérmela al coche y apenas ha gritado” (ibíd.).

Entre las diversas mujeres fatales que pueblan los relatos de Iwasaki, hay un subtipo recurrente: el de la fémina madura que decide romper con las normas sociales, y entregarse al deleite erótico. Se trata de un personaje que ha salpicado la historia de la literatura, al menos desde que, en el siglo XIII, *Nuzhat-al-Albab* (*El deleite de los corazones*), del tunecino Ahmad ibn Yusuf al Tayfashi, narrara la noche que pasa un joven en compañía de la madre de un amigo. Mucho tiempo después, D. H. Lawrence centró *El amante de Lady Chatterley* (1928) en relatar cómo la aburrida Constanza reencuentra su sexualidad con Mellors, el joven guardabosque. Aunque seguramente ambos estén en la memoria del narrador peruano, es posible que su inspiración más cercana sea *En brazos de la mujer madura* (1965), donde Stephen Vizinczey mezcló humor, inteligencia y erudición para elaborar la falsa autobiografía de un profesor desde su iniciación sexual. Según la dedicatoria de su autor, el libro va “dirigido a los hombres jóvenes y dedicado a las muje-

res maduras”. El siguiente fragmento podría estar en el origen de la novela corta de Iwasaki, *Mírame cuando te ame*:

ella, sencillamente, se complacía a sí misma y me complacía a mí, y yo iba descubriendo nuevos territorios sin percatarme de que iba perdiendo mi ignorancia. [...] Maya no era de esas mujeres para las que el orgasmo es la única recompensa por una actividad pesada: hacer el amor con ella era consumir una unión, no la masturbación interna de dos desconocidos en una misma cama.

—Mírame — me decía antes de correrse —, te gustará (Vizinczey, 1965: 43-44).

En la mencionada obra de Iwasaki, Enrique, de 18 años, descubre las artes amatorias con Pilar, de 38: “Las mujeres tenemos derecho al placer —pronunció con voz pausada mientras descubría sus húmedos pliegues con las yemas de los dedos—, y yo te voy a enseñar a proporcionarlo” (Iwasaki, 2005a: 46). Esa relación desigual se convierte en una obsesión para el joven (“solo tenía pensamientos para Pilar”, *ibíd.*), y culmina en una escena de gran contenido erótico, cuyo escenario es un club frecuentado por la burguesía limeña:

Con un desparpajo que me puso la carne de gallina, Pilar se sentó en mis muslos abriendo las piernas y procurando mostrar que no llevaba nada debajo [...] me cogió la mano temblorosa y me la acercó a su sexo [...] me ordenó que sacara un hielo del vaso y que se lo metiera entre las piernas cuando me dijera “¡ya!” [...]. El cuerpo de Pilar se conmovió como si hubiera recibido una descarga, y el sudoroso camarero se arrodilló detrás del bar, la señora del dedo en la chucha suspiró profundamente y cuatro chicas de las progres salieron ofendísimas (*ibíd.*: 60-62).

La ruptura con las convenciones, la subyacente denuncia de la hipocresía se tiñen de una suerte de vampirismo cuando, tras la felación, observamos a Pilar “rejuvenecida, porque sentía que había ganado una demorada revancha” (*ibíd.*: 64). Y, ni siquiera cuando la relación termina, el muchacho puede olvidarla: “a mí solo me obsesiona encontrar mujeres como ella. Es una suerte de hermosa maldición que me condena a ver sus ojos en otros ojos, sus manos en otras manos y su sexo en otros sexos” (*ibíd.*: 73).

Esa servidumbre obsesiva del varón joven se repite en “Hawái Cinco y Medio”, incluido en *Un milagro informal*: relata cómo, en un motel limeño, tres treintañeras pagan a sendos adolescentes que necesitan dinero para hacer surf en Hawái. La incomodidad de Estela pronto cede, y cuando “la magia ya se había producido” (Iwasaki, 2003: 59), los tres chicos renuncian al viaje, convertidos en sus esclavos sexuales.

En conclusión, gracias al distanciamiento del narrador, y a la elección del lenguaje, este y otros cuentos de Iwasaki adquieren una nueva luz: sus féminas

pueden evocar el prototipo de la mujer angélica, de la fatal, de la demoniaca, de la sobrenatural, o incluso de todas ellas; pero el erotismo, los juegos de palabras, la mezcla de registros y el humor generan una perspectiva que las hace más humanas, más multifacéticas y abiertamente contemporáneas. Como hemos tratado de demostrar a través de multitud de ejemplos, en su obra elabora imágenes femeninas cercanas en su concepción a las del Romanticismo; sin embargo, con giros posmodernos, las empuja para librarlas de la naftalina, para dotarlas de realismo y carnalidad. Gracias a ello, esos personajes exhiben todas las aristas de los seres vivos acercándose al modelo de mujer que cantaron sus adorados Beatles en “Girl”:

*She's the kind of girl you want so much it makes you sorry  
Still you don't regret a single day. [...]  
When I think of all the times I've tried so hard to leave her [...]  
And she promises the earth to me  
And I believe her  
After all this time I don't know why. [...]  
Was she told when she was young that pain  
Would lead to pleasure?*<sup>15</sup>

### 3. BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS-SUÁREZ, I. (2010): *El microrrelato español: una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto.
- BAUDELAIRE, Ch. (1857): *Les Fleurs du Mal*, París, Maxi-Livres, 2002.
- BÉCQUER, G. A. (1871): *Rimas y leyendas*, Madrid, Edaf, 1985.
- BERGSON, H. (2008): *La risa*, Madrid, Alianza.
- BORNAY, E. (1990): *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- CAMACHO DELGADO, J. M. (2005): “La ficción como coartada del apátrida: *Un milagro informal* de Fernando Iwasaki”, *Philologia Hispalensis*, Universidad de Sevilla, XIX, pp. 7-22.
- CAMPS, A. (2011): “Lilith o Beatrice: la mujer en el Fin de siglo. Arquetipos femeninos dannunzianos y su difusión en el Modernismo”, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, pp. 7-10.

<sup>15</sup> “Es la clase de chica a la que quieres tanto que te lamentas, / Y, sin embargo, no te arrepientes ni un solo día [...] / Cuando pienso en todas las veces que he intentado seriamente dejarla / Y me promete la Tierra / y yo la creo / Después de todo este tiempo, no sé por qué [...] / ¿Le enseñaron de joven que el dolor / llevaría al placer?”.

- CASAS, A. (2010): “Transgresión lingüística y microrrelato fantástico”, *Ínsula*, Madrid, pp. 10-13.
- CASTELLANOS DE ZUBIRA, S. (2008): *Mujeres perversas de la Historia*, Cali, Editorial Norma.
- CHATELLUS, A. (2004): “La escritura sin fronteras de Fernando Iwasaki Cauti”, *Actas del coloquio internacional Fronteras de la literatura y de la crítica*, Poitiers.
- DALY, M. (1973): *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation*, Boston, Beacon Press.
- DARÍO, R. (1896): *Prosas profanas*, Madrid, Akal, 1999.
- DELGADO SUÁREZ, M. R. (2005): “La mujer y el amor en Bécquer y en Baudelaire”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. <http://goo.gl/6mkKyh>
- DÍAZ ROJAS, A. (2015): “Los arquetipos románticos de la mujer en *Cuentos Malévolos* de Clemente Palma”, *La letra errante*, Toluca (México), pp. 10-12. <https://goo.gl/IDs9CU>
- DÍAZ, J.P. (1964): *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos.
- ECHENIQUE, A.B. (1995): “La corta vida feliz de Alfredo Bryce”, en Lauro Zavala (ed.) *La escritura del cuento*, UNAM, México, pp. 297-306.
- EETESSAM PÁRRAGA, G. (2009): “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18, pp. 229-249.
- GIARDINELLI, M. (1996): *El género negro*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (2007): “Estudio del *Libro de mal amor*”, en Fernando Iwasaki, *Libro de mal amor*, Quito, Alfaguara, pp. 244-246.
- IWASAKI, F. (1990): “Santos y alumbrados: santa Rosa y el imaginario limeño del siglo XVII”, *Los Dominicos y el Nuevo Mundo* (Granada), vol. III, pp. 531-576.
- . (1993a): *A Troya, Helena*, Bilbao, Los Libros de Hermes.
- . (1993b): “Mujeres al borde de la perfección”, *Hispanic American Historical Review* (Durham NC), 73:4, pp. 581-613.
- . (1994a): *Inquisiciones Peruanas*, Sevilla, Editores y Libreros.
- . (1994b): “Vidas de santos y santas vidas: hagiografías reales e imaginarias en Lima colonial”, *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), vol. LI-1, pp. 47-64.
- . (1994c): “Fray Martín de Porras. Santo, ensalmador y sacamuelas”, *Colonial Latin American Review* (Nueva York), III, vol. 1-2, pp. 59-84.

- . (1995): “Luisa Melgarejo de Soto y la alegría de ser tu testigo, Señor”, *Histórica* (Lima), vol. XIX, n.º 2, pp. 219-250.
- . (2001): *Libro de mal amor*, Barcelona, RBA.
- . (2003): *Un milagro informal*, Madrid, Alfaguara.
- . (2004): *Ajuar funerario*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . (2005a): *Mírame cuando te ame*, Lima, Peisa.
- . (2005b): “El Salón de los Muertos”. En el blog Gambito de Peón (El Cuento Breve), dirigido por Ricardo Sumalabia: <http://goo.gl/13DmEU>
- . (2010): “Luisa Melgarejo de Soto, ángel de luz o de tinieblas”, *América sin nombre* (Universidad de Alicante), n.º 15, pp. 59-68.
- KEATS, J. (1819): *La Belle Dame sans Merci*. En <http://goo.gl/vx8J8U>
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980): “La ironía como tropo”, *Poétique*, núm. 45, pp. 102-127.
- KIPLING, R. (1897): *The Vampire*. En <https://goo.gl/P5ZUSp>
- LANGA PIZARRO, M. (2010): *Fernando Iwasaki. Página de autor*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En <http://goo.gl/73b06H>
- . (2013): *Mujeres de armas tomar*, Asunción, Servilibro.
- LEÓN MARTÍN, T. (2004): “María, arquetipo de lo femenino en la Iglesia”, *Selecciones de teología*, 170, pp. 150-160.
- MAINER, J. C. (1980): *Historia y crítica de la literatura española: Modernismo* y 98. Barcelona, Crítica.
- MARTÍNEZ-OÑA, M. M. y MUÑOZ-MUÑOZ, A. M. (2015): “Análisis iconográfico del mito de Lilith en la publicidad”, *Revista Latina de Comunicación Social*, Universidad de La Laguna 70, pp. 611-626.
- MUÑOZ RENGEL, J. J. (2010): “La narrativa fantástica en el siglo XXI”, *Ínsula*, Madrid, pp. 6-10.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, F. (2010), “Vitalismo, sensualidad, erudición e ingenio: la narrativa de Fernando Iwasaki”. En <http://goo.gl/M7367V>
- ORTEGA, J. (1968): “Los cachorros”, *La contemplación y la fiesta: notas sobre la novela latinoamericana actual*, Lima, Editorial Universitaria.
- OVIEDO, J. M. (1982): *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Seix Barral.
- PALMA, C. (1904): *Narrativa completa I*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- PIN, M. (2010): *La parodia en la narrativa de Mario Vargas Llosa: La tía Julia y el escribidor y El hablador*, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis doctoral dirigida por Eduardo Becerra. <https://goo.gl/J9diXx> [22/05/2016].

- ROAS, D. (2006): “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”, *Semiosis*, México, II, 3, pp. 95-116.
- . (2011): “Entrevistado por Gabriel Ruiz Ortega”. En <http://goo.gl/aXDcBL> [22/05/2016].
- ROSSETTI, D. G. (1869): “Eden Bower”. <http://goo.gl/YWNP02>
- SKOWRON, I. (2011): “La mujer angélica y la mujer fatal en la literatura del siglo XIX”, *Romanica.doc*, Instytut Filologii Romańskiej (Polonia). <http://goo.gl/7XxnmU>
- TORRES AGUAYO, P. (2011): *Análisis de la obra de Fernando Iwasaki Cauti: Utilización del humor como herramienta crítica en sus libros*. Disertación de grado dirigida por León Espinosa Ordóñez. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura. <http://goo.gl/BHHWL9>
- VALLE-INCLÁN, R. (1904): *Sonata de Primavera / Sonata de Estío*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- VILCHES, A. (2003): “Fernando Iwasaki: el libro de buen amor”, *X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. <http://www.fernandoiwasaki.com>.
- VIZINCZEY, S. (1965): *En brazos de la mujer madura. Memorias galantes de Andrés Vajda*, México, Grijalbo, 1990.



# ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTOS PREMIOS: EPÍTOME DE UN CANON EXCÉNTRICO

NOGUEROL, FRANCISCA

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (ESPAÑA)

Profesora titular de la Universidad

Código ORCID: 0000-0003-4571-4034

fnoguerol@usal.es

**Resumen:** Se analiza *España, aparta de mí estos premios* como paradigma de la poética de Fernando Iwasaki. Así, destacaré cómo este volumen supone una creación especialmente arriesgada de un autor caracterizado tanto por la libertad de sus registros como por la ruptura constante de expectativas a la que somete al lector. Iwasaki, que considera la literatura una celebración, se sitúa así en una corriente estética que él mismo investiga con fervor desde la crítica —la de los escritores “raros”, contrapuestos a los enfurruñados vanguardistas—, los que, según el mexicano Sergio Pitlor en *El mago de Viena*: “aparecen en la literatura como una planta resplandeciente en las tierras baldías con un discurso provocador, disparatado y rebosante de alegría en medio de una cena desabrida y una conversación desganaada”.

**Palabras clave:** Fernando Iwasaki, *España, aparta de mí estos premios*, canon, literatura transatlántica, excentricidad, humor.

**Abstract:** *España, aparta de mí estos premios* is analyzed as a paradigm of the poetry of Fernando Iwasaki. I will highlight how this volume is a particularly risky creation of an author characterized by freedom and the constant disruption of expectations to which it subjects the reader. Iwasaki, who considers “literature” as a celebration, is an eccentric author, belonging to the “rare” writers opposed to the vanguardists, who, according to Mexican Sergio Pitlor in *the Wizard of Vienna*, “appear in the literature as a shining plant in the badlands with a provocative, crazy and overflowing joy speech amid a lackluster dinner and a desultory conversation”

**Key-words:** Fernando Iwasaki, *España, aparta de mí estos premios*, canon, Transatlantic Literature, Eccentricity, Humor.

## 1. PRELUDIO BIOGRÁFICO

Conocí a Fernando Iwasaki en el ya lejano año 1990, en clases de doctorado. Por entonces, él era un muchacho que asombraba al resto de los alumnos porque, a pesar de sus pocos años, ya lo había hecho todo. Profesor universitario de *Historia de las religiones* en Perú, autor de numerosos artículos y de al menos dos monografías de relieve —una sobre Mario Vargas Llosa, con el que mantenía una

extraordinaria relación—, investigador de “documentos raros” en el Archivo de Indias, acudía a clase frecuentemente con su pequeña hija Paula a la espalda, se disculpaba por no saber literatura cuando nos *daba sopas con honda* a los demás estudiantes —quizás ahí vi el primer atisbo de esa autoderrisión que tan bien ha sabido analizar Bernat Castany en su artículo homónimo (Castany, 2015)— y, sobre todo, nos deleitaba lo mismo con una anécdota sobre lo que le costaba en la Sevilla de entonces hacer respetar su condición *carpeto-nipona-peruana-vetónica*, como hablándonos de aquellos tiempos —aún recientes— en los que cantaba y tocaba la guitarra en La Carbonería, el “antro” emblemático —en el sentido mexicano— de mi generación.

¿Cómo una persona podía tocar todos los palos, de acuerdo con el argot flamenco, y hacerlo tan bien? En mis veintitrés años de vida no había conocido a nadie más original en sus elecciones vitales, ingenioso y modesto a partes iguales. En aquel momento, Fernando debió abandonar los estudios porque le urgía sacar, junto a su esposa, a la familia adelante, pero esto no significó que dejáramos de ser amigos por no encontrarnos en el aula: entre otras cosas, nos unía nuestro profundo beticismo —el equipo dionisiaco que nos situaba siempre en el bando de los *perdedores*, *plebeyos* y *populares* (*Iwasaki dixit*)—, así como el amor absoluto por la palabra bien dicha y jugada en todas sus posibles significaciones, por la estructura literaria como mecano perfecto, por los juegos culturales y las intertextualidades de todo signo —entre las que no ocupaban lugar menor los “objetos” considerados aún entonces de “baja cultura” como cómics, dibujos animados o música popular—. En definitiva, Fernando era un escritor con una obra aún por hacer, pero ya supe por entonces que algún día ocuparía los altares de mi particular santoral literario.

Y ahora quiero hablar de este aspecto: defiende la existencia de un canon artístico “excéntrico”, sin duda muy maltratado a principios de los noventa pero, afortunadamente, hoy reivindicado. En efecto, vuelvo a aquellos años para comentar cómo en aquella época yo escribía sobre un autor a medio camino entre modernismo y vanguardia que no me fascinaba especialmente. Afortunadamente se cruzó en mi camino *Movimiento perpetuo*, libro de Augusto Monterroso, al que se pueden aplicar un sinnúmero de epítetos propios de la poética de Iwasaki —abierto, humorístico, escéptico, fragmentario, antígenérico, culto—, verdadero canto de amor a la vida y la inteligencia que me hizo abandonar la investigación anterior para dedicar los cuatro años siguientes a alguien poco considerado por entonces en la academia por “estar vivo” —entonces, los doctorados solían presentarse sobre autores prudentemente muertos—, “haber publicado muy poco y aleatoriamente obritas

antiliterarias” y constituir un claro caso de autor ingenioso y “ratero” —esto es, “para pasar el rato”—, comentarios todos que oí, desgraciadamente, en el transcurso de aquellos años cuando comentaba con ingenuo fervor el tema de mi investigación.

Pero en Monterroso se daban cita los mismos rasgos de los autores por los que sentía veneración desde que abandoné la infancia, y con ella, a Salgari y Conan Doyle, y en cuya estela desde luego colocho a Fernando —cito por orden de lectura, pues puedo ubicar perfectamente el momento en que me deslumbraron con su, en expresión iwasakiana, “mínimo común literario”—: Julio Cortázar, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Michel de Montaigne, Juan José Arreola, Guillermo Cabrera Infante, Enrique Vila-Matas, Enrique Jardiel Poncela, Juan Antonio Masoliver, Luisa Valenzuela, Jorge Ibargüengoitia y Sergio Pitol. Hoy, esa nómina podría completarse con nombres como los de Poli Navarro, Quim Monzó, Ana María Shua, Ricardo Sumalavia o Andrés Neuman, por citar algunos apellidos señeros. Esta galería de “raros” fue descrita por Tito en “Solemnidad y excentricidad” como conformada por aquellos que detestan “la conformidad con lo establecido, el temor al ridículo, el rechazo de lo que no se conoce, el acatamiento respetuoso de las costumbres, el afán de seguridad, la falta de imaginación” (Monterroso, 1972: 101) —yo diría también, con Castany, los que odian las denominadas por Spinoza “pasiones tristes”<sup>1</sup>— para reivindicar una creación asentada en el humor. Este rasgo fue defendido por Monterroso como crucial en la literatura a partir de frases como la siguiente: “El verdadero humorista pretende hacer pensar, y a veces hasta hacer reír. Pero no se hace ilusiones y sabe que está perdido. [...] Solo cuando pierde triunfa” (Monterroso, 1972: 100), refrendada en “Humorismo”: “El humorismo es el realismo llevado a sus últimas consecuencias. Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico. [...] Dijo Eduardo Torres: *El hombre no se conforma con ser el animal más estúpido de la Creación; encima se permite el lujo de ser el único ridículo*” (Monterroso, 1972: 113).

En la misma línea se sitúa Pitol en su impagable “También los raros”, que ya cité al comienzo de mi reflexión y al que no puedo dejar de aludir en algunos párrafos especialmente esclarecedores para el tema que nos ocupa:

<sup>1</sup> “Podríamos llegar a afirmar que una de las características fundamentales de la voz de los clásicos es precisamente esta entonación autoderrisoria, que no sería un simple rasgo formal, ni siquiera tonal, sino que estaría conectada con una concepción religiosa de la sabiduría consistente en la alegre aceptación de las limitaciones de la condición humana. Más aún, la autoderrisión llegará a constituirse en uno de esos *ejercicios filosóficos o espirituales* con los que las diversas escuelas filosóficas buscaban liberar al hombre de las *pasiones tristes*, por utilizar el término spinoziano, que le impiden el acceso a la felicidad” (Castany, 2015: 374-375).

Yo adoro a los excéntricos. Los he detectado desde la adolescencia y desde entonces son mis compañeros. Hay algunas literaturas en donde abundan: la inglesa, la irlandesa, la rusa, la polaca, también la hispanoamericana. [...] Los “raros” y familias anexas terminan por liberarse de las inconveniencias del entorno. La vulgaridad, la torpeza, los caprichos de la moda, las exigencias del Poder y las masas no los tocan, o al menos no demasiado y de cualquier manera no les importa. La visión del mundo es diferente a la de todos; la parodia es por lo general su forma de escritura. La especie no se caracteriza solo por actitudes de negación, sino que sus miembros han desarrollado cualidades notables, conocen amplísimas zonas del saber y las organizan de manera extremadamente original. [...] El vanguardista forma grupo, lucha por desbancar del canon a los escritores que le precedieron por considerar que sus procedimientos literarios y el manejo del lenguaje son ya obsoletos, y que su obra, [...] es la única y verdaderamente válida. [...] Por lo general eso no les sucede a los excéntricos. Ellos no se proponen programas ni estrategias, y en cambio son reacios a formar grupúsculos. Están dispersos en el universo casi siempre sin siquiera conocerse. Es de nuevo un grupo sin grupo. Escriben de la única manera que les exige su instinto. El canon no les estorba ni tratan de transformarlo. Su mundo es único, y de ahí que la forma y el tema sean diferentes. Las vanguardias tienden a ser ásperas, severas, moralistas; pueden proclamar el desorden, pero al mismo tiempo convierten ese desorden en algo programático. Les encantan los juicios; son fiscales; expulsar de cuando en cuando a un miembro es considerado como un triunfo. Excluyen el placer. Al combatir contra el pasado o a un presente que repelen su escritura se carga de pésimos humores. En cambio, la escritura de un excéntrico casi siempre está bendecida por el humor, aunque sea negro. [...] Los libros de los “raros” son imprescindibles gracias a su valentía de acometer retos difíciles a los que los escritores normales nunca se atreverían (Pitol, 2005: 302-303).

En definitiva, conocí en mis años mozos al mismo tiempo a Tito Monterroso, el autor que me haría disfrutar hasta extremos inimaginables pergeñando una tesis doctoral — algo que puede parecer una “paradoja en términos”, pero en absoluto lo es cuando escoges la “relación” adecuada — y a Fernando Iwasaki, el amigo que generosamente me invitaría a participar como secretaria de cuanto congreso, simposio, coloquio o curso organizaba, consciente de mis dificultades económicas para continuar en la carrera académica. Hoy se cierra el círculo y quiero pensar que, gracias a ellos, me he convertido yo misma en una crítica excéntrica, especializada en categorías raras como minificción, híbridos genéricos, humor, ironía y sátira.

## 2. RAZONES PARA FIGURAR ENTRE LOS “RAROS”

Paso ahora a sintetizar las claves por las que Fernando se adscribe, sin duda, a la galería de autores heterodoxos.

- Genéticamente: corre por sus venas, entre otras, sangre italiana, japonesa, ecuatoriana, peruana y lleva viviendo desde los veintipocos años en España, por lo que rechaza prejuicios identitarios (como otros autores de su generación), habiéndose calificado a sí mismo de apátrida en más de una ocasión. Este hecho se encuentra en la base de algunas de sus mejores creaciones: *El descubrimiento de España* (1996), *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005), *España, aparta de mí estos premios* (2009); y lo llevará a buscar migrantes en su misma situación a lo largo de toda la historia de la literatura. Como él mismo señala en “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados”: “Soy el resultado de una suma de exilios y culturas [...] y me hace ilusión apropiarme literal y literariamente de esos territorios” (Iwasaki, 2004: 122).<sup>2</sup>
- Profesionalmente: practica sin empacho la gestión cultural, la docencia universitaria, el periodismo y la creación literaria en campos tan diversos como el ensayo, las memorias, las crónicas y la ficción en sí misma, característica muy clara en los excéntricos.
- Vocacionalmente: persigue “mariposas literarias” que crean adicción, tan extrañas a primera vista como adecuadas para servir posteriormente de tema a sus creaciones. Así, se ha interesado desde siempre por autores marginales —paisanos en *Nabokovia peruviiana* (2011), universales en la primera parte de *Desleídos y efervescentes* (2013)—, rastrea las huellas de Sevilla en la literatura de todos los tiempos —*Sevilla, sin mapa* (2010)— o de Japón en España —*España, aparta de mí estos premios*.<sup>3</sup>
- Genéricamente: demuestra su libertad “cuentándolo todo”, como ya señalé en un artículo homónimo (Noguerol, 2009). Así, por ejemplo, atiende en sus crónicas tanto al mundo del fútbol —*El sentimiento trágico de la liga* (1995)— como al de la televisión —*La caja de pan duro* (2000)— mientras, en su compilación *Arte de introducir* (2011), defiende el género del prólogo por su capacidad de “seducir con ideas sin necesidad de mos-

<sup>2</sup> Julio Ortega señala en relación con los autores de la generación de Iwasaki: “El lenguaje del desarraigo ya no es traumático; el habla es de exiliados elocuentes; los umbrales son de un español sin fronteras. Por lo mismo, los migrantes dejan de ser meros subalternos o victimarios y se convierten en agentes de nuevas fundaciones e invenciones, a veces paródicas y satíricas pero, contra todas las crisis endémicas, sus nuevas agencias son tan creativas como veraces” (Hansberg y Ortega, 2005: 71).

<sup>3</sup> Leo en entrevistas que ahora persigue la huella japonesa en la Francia de finales de siglo, seguramente como material de trabajo para la que él considera que será —espero que se equivoque— su última novela, basada en la vida de su abuelo en el París de la Belle Époque.

trar el aparato crítico” (Iwasaki, 2011: 8). En cuanto a la ficción, escribe novelas que pueden ser consideradas colecciones de cuentos integrados —*Libro de mal amor* (2001)—, y relatos y microrrelatos que se adscriben a líneas tan diversas como el género de terror —*Ajuar funerario* (2004)—, el erótico —*A Troya, Helena* (1993), *Helarte de amar* (2006)— o el policiaco —“La invención del héroe” en *Tres noches de corbata*, “Un muerto en Cocharcas” en *Un milagro informal* (2003).

- Temáticamente: aborda motivos tan graves como la represión sexual y religiosa —*Inquisiciones peruanas* (1994)—, el dolor —*Neguijón* (2005)—, la identidad —*El descubrimiento de España; España, aparta de mí estos premios*—, las relaciones transatlánticas —*rePublicanos. Cuando dejamos de ser realistas* (2008)— o el proceso de envejecer —*El laberinto de los cincuenta* (2014)— haciendo gala de una constante y fina guasa; lo que nos permite cerrar sus libros no con una mueca, sino con una sonrisa conmisericordiosa hacia la siempre insondable tontería humana.

### 3. ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTOS PREMIOS COMO COMPENDIO HETERODOXO

#### 3.1 Estructura y argumento

Ha llegado el momento de comentar por qué *España, aparta de mí estos premios* se revela como un perfecto compendio de la excentricidad de Iwasaki. Este conjunto de relatos se adscribe a la categoría de “colección de cuentos integrados” porque todos los textos guardan relación entre sí a partir del primero, definido como “célula madre” que se clona en los demás,<sup>4</sup> porque el nombre de los cuatro personajes protagonistas (Makoto Komatsubara, Makino Yoneyama, Michiko Arakak y Ahitori Tsurunaga) pasa, junto a ciertas anécdotas centrales, de uno a otro título; y, finalmente, porque aunque los cuentos pueden ser disfrutados de forma independiente, este placer se multiplica con el *crescendo* que provoca la lectura secuenciada como la dispuso su autor.

<sup>4</sup> Iwasaki creó siete relatos “homotextuales” (Iwasaki, 2009: 13) adaptados en cada ocasión a las bases requeridas por otros tantos concursos locales. Así, sigue una de las prescripciones propuestas en el “Decálogo del Concursante Consuetudinario (y probablemente ultramarino)” integrado asimismo en el volumen: “Escribe un cuento que sea como una ‘célula madre’ literaria que puedas clonar para cada concurso. No te preocupes. Los clones siempre salen mejores que el original” (Iwasaki, 2009: 155).

Así, la obra se descubre como una creación especialmente trabajada, en la que se lleva a cabo un ejercicio de estilo cuidado desde la portada al colofón del texto, desde los epígrafes a los irreverentes elementos visuales incluidos en el mismo, aspectos de la obra que comentaré más adelante. Recordemos, en este sentido, cómo Robert Rawdon Wilson, en su excelente *In Palamedes' Shadow. Explorations in Play, Game & Narrative Theory* (1990), distingue entre obras cercanas al concepto de juego como *Game* —marcadas por reglas bien definidas— y otras afines al *Play*, gobernadas por presupuestos que se nos escapan por encontrarse escondidos tras la idea de ficción. Evidentemente, Iwasaki apuesta por el *Game*, encarnando la definición gideana incluida por Raymond Queneau en sus *Ejercicios de estilo*: “El gran artista es aquel a quien el obstáculo le sirve de trampolín” (Queneau, 1947: 22).

Pero, en otro orden de cosas, nos encontramos ante una radiografía de la estupidez universal y, más específicamente, del estado sociopolítico y cultural de España. De hecho, el texto desarrolla una espléndida sátira sustentada en dos blancos esenciales:

- La mal entendida identidad, que provoca la existencia de unas bases oligofrénicas —para agradar al político de turno— en los numerosos premios literarios dispersos por la península ibérica, y por las que el cuento, desgraciadamente, termina siendo considerado como un género menor. Así, el arco argumental del volumen presenta un relato ganador en siete certámenes de los que se explicitan las bases y las actas del jurado —uno de “los juegos con fórmula” más divertidos del texto—, repetido de acuerdo con las exigencias de cada institución —se reiteran partes enteras del primer relato con variaciones— y gracias al que deducimos que un concursante —seguramente latinoamericano— ha logrado “comer caliente, llegar a fin de mes e incluso comprarse un ordenador nuevo” (Iwasaki, 2009: 13).<sup>5</sup>
- La sociedad del espectáculo tal como supo describirla Guy Debord en su ensayo capital de 1967, esa “trivialización progresiva de la realidad” (Iwasaki, 2009b) por la que se denuncia la rancia condición de un país adicto a los *reality shows* y que desprecia la cultura, en el que la cotidia-

<sup>5</sup> El autor, que dedica la obra en la contracubierta al “Concursante Latinoamericano Desconocido”, recurre a la primera persona del plural en el prólogo para identificarse con estos escritores; entre los que se encontraron durante un tiempo su admirado Roberto Bolaño —como leemos en el primer epígrafe— y él mismo, que ha ganado concursos tan variopintos como el Premio Fundación de Fútbol Profesional por *El sentimiento trágico de la Liga* o el Premio Bodegas Olarra-Café Bretón por *Una declaración de humor* (2012).

nidad se ha visto elevada a la categoría de “espectáculo” desquiciado e hiperbólico. Es el mundo denunciado por Heriberto Yépez para México en *Contra la Tele-visión* (2008), crítica de la capacidad de este medio para escamotear el presente sin hacerlo desaparecer, o por Reinaldo Laddaga para toda la civilización occidental en *Espectáculos de realidad*:

Vivimos en medio de una explosión generalizada de actos de ficción que, desconcertantemente, se realizan en nombre de la sinceridad. Los espectáculos de realidad son inseparables de esta situación. No veo cómo un artista podría, hoy, no estar interesado en ellos. Tampoco veo cómo este hipotético artista, confrontado a esta forma de espectáculo, podría prescindir de imaginar una versión fantástica de ella, que extienda alguno de sus principios y cancele sus elementos más funestos (Laddaga, 2007: 56).

En esta faceta, *España, aparta de mí estos premios* presenta abundantes analogías con otros textos contemporáneos como *The Infinite Jest* (1996), de David Foster Wallace —así como con el ensayo anterior del norteamericano *E Unibus Pluram: Television and U.S Fiction* (1993)—; con *La mendiga* (2000) del argentino César Aira, donde se describe un universo absurdo mediatizado por la telenovela *Siete lunas* y su protagonista, la actriz real Cecilia Roth; o con *Aire nuestro* (2009), donde el español Manuel Vilas realiza una desopilante sátira de nuestro tiempo a través una “multicadena de televisión hiperrealista” que emite veinticuatro horas, y que lleva a sus asiduos al convencimiento de que el estadio humano definitivo será “una infinidad de canales emitiendo al mismo tiempo, una ebriedad de imágenes ilimitadas, una fiesta de la realidad interminable” (Vilas, 2009: 156). En el caso de Iwasaki, ha manifestado su preocupación por este asunto en otras creaciones. Así lo refleja “Espacio cultural”, microrrelato muy cercano al espíritu de la obra analizada en estas páginas:

Machu-Picchu: ¿Obra del hombre o de alguna civilización extraterrestre? Un equipo de ufólogos, esotéricos y parapsicólogos de Televisión Española que había viajado al Cuzco para realizar psicofonías, regresiones y viajes astrales hizo un descubrimiento portentoso: Francisco Pizarro no fue un porquerizo rústico y analfabeto, sino un caballero templario en busca de las sagradas reliquias del apóstol San Bartolomé. Al parecer, antes de subir a los cielos Cristo les ordenó a sus discípulos: “Id por todo el mundo y predicad el evangelio a toda criatura” (Marcos, 16: 15), de donde se desprende que uno de los discípulos de Jesús tuvo que haber llegado a tierras americanas mucho antes que Colón. Por lo tanto, después de contrastar las informaciones provenientes de los Hechos de los Apóstoles, Televisión Española llegó a la conclusión de que el apóstol San Bartolomé había predicado el evangelio en el antiguo Tahuantinsuyo, donde habría recibido martirio bajo el gobierno del Inca Sinchi Roca. Esta hipótesis fue corroborada por un médium extremeño del equipo de Televisión Espa-

ñola, quien contactó de casualidad con el espíritu de Francisco Pizarro mientras pretendía conectarse con los extraterrestres. Así, guiados por el ánimo del viejo capitán de la Orden del Temple, los investigadores de Televisión Española encontraron en el archivo de la Compañía de Jesús el “Código de Sinchi Roca” y la urna con las reliquias del apóstol San Bartolomé. La cadena pública española preparará un monográfico excepcional sobre civilizaciones extraterrestres y templarios extremeños en tierras de los incas, pero antes producirá una serie de documentales sobre medicina popular andina, un rezago de extravagantes creencias y supersticiones que la cultura occidental no pudo erradicar y que mantiene a los pueblos andinos en un mundo de realismo mágico (Iwasaki, 2009c).

Esta socarrona visión de los medios se aprecia, de nuevo, en “7 máximas mínimas de nuestro patrocinador”, editadas de nuevo en el blog de Fernando Valls “La nave de los locos” y publicadas el mismo año de aparición de *España, aparta de mí estos premios*:

- La televisión es la única ventana de casa que no lleva cortinas.
- Antes la televisión solo quería llegar al ser humano y hoy el ser humano solo quiere llegar a la televisión.
- La televisión consiente las paradojas: para el hombre común es un aparato con mando y para cualquier político es el mando con aparato.
- La televisión es la pantalla del alma.
- Somos una sociedad audiovisual que vive la intimidad como noticia, la vida como concurso, la política como anuncio y el progreso como película.
- ¿Y si platónico viene de plató?
- ¿Por qué todo el mundo ve documentales de naturaleza? Porque ya no muestran la vida salvaje en libertad, sino la vida civilizada en cautiverio (Iwasaki, 2009c).

En los relatos que nos ocupan, y de acuerdo con su condición “homotextual”, se aprecia en principio una estructura común: sucede algo sorprendente, la aparición de un variopinto japonés después de muchos años de encierro por no haber constatado el final de una situación de peligro (guerra mundial, guerra civil española, dictadura franquista, persecución de los cristianos en Japón...) y, a partir de este suceso, se muestra la repercusión del caso en los medios y en las diversas esferas del poder, con las consiguientes pugnas e intrigas que provoca, la explotación comercial del acontecimiento (excursiones temáticas al lugar de los hechos, series, libros)<sup>6</sup> y el desenlace final de la aventura.

---

<sup>6</sup> Sophie van den Broeck resalta cómo, en los relatos, los éxitos televisivos ponen en marcha la venta a raudales de *best sellers* sobre el asunto, con cuyos títulos se denuncian obvias modas literarias a partir de fórmulas repetidas y adaptadas a los argumentos de cada cuento. Leemos en cada

Por otra parte y, como se apuntó arriba, las narraciones se encuentran vinculadas por presentar el mismo esquema: convocatoria del premio literario con sus bases —a cada cual más absurda en su afán por institucionalizar la literatura—; exposición del relato ganador, con giros exactos en todos ellos que dan idea de que se trata de un refrito adecuado a lo pedido en cada certamen,<sup>7</sup> y, por fin, el acta del jurado, en la que siempre se manifiesta que el representante de la institución de turno no está de acuerdo con el fallo y se consigna el nombre de quienes han fungido como evaluadores, “adecuados” al tema de la convocatoria: escritores vascos, catalanes o andaluces si el premio lo requiere, escritoras si el certamen se descubre feminista... En fin, una galería que potencia el juego y en la que aparece como figura omnipresente el excelente cuentista y mejor amigo de Iwasaki Hipólito Navarro.

### 3.2 Juegos paratextuales

Paso a detallar uno de los aspectos más relevantes del volumen: el extraordinario cuidado de su autor por mantener el reto de ofrecer un fresco hispano-nipón hasta en sus más mínimos detalles; lo que resulta especialmente destacado en el paratexto. De hecho, la obra se presenta con una lograda portada de Fernando Vicen-

---

caso: “Como era de esperar, los libros sobre las vivencias y fatigas de [nombre del protagonista japonés] no tardaron en aparecer y en menos de un mes habían copado la lista de los diez libros más vendidos. A saber, *El maqui xxx* (Espasa), *El código xxx* (Seix-Barral) o *Templarios y xxx* (Planeta), aunque el título que verdaderamente se convirtió en un best seller fue *El ninja xxx* (Alfaguara). Por otro lado, la “xxxmanía” provocó un efecto dominó que precipitó a la sociedad xxx sobre cualquier cosa que pareciera japonesa, como xxx y el flamenco. [...] Y nunca hubo más demanda para aprender la enrevesada y milenaria lengua japonesa” (Van den Broeck, 2010: 41-42).

<sup>7</sup> No resulta menor el hecho de que, de acuerdo con lo consignado en la segunda instrucción del “Decálogo del concursante consuetudinario (y probablemente ultramarino)”: “Firma siempre con seudónimos femeninos, pero que sean sugerentes. Jamás explícitos. El recato atrae más” (Iwasaki 2009: 155), los textos se presenten, respectivamente, bajo los seudónimos de “Manolita Chen”, dueña del Teatro Chino que hizo las delicias de muchos sevillanos durante años (relato 1); “Rosa de Luxemburgo”, reconocida teórica marxista para el título que presenta las disputas ideológicas en política (relato 2); “Kikí de Montparnasse”, musa y amor de artistas de comienzos del siglo XX para el que cuenta la historia de una amante de Picasso (relato 3); “Madame Butterfly”, heroína de la ópera homónima famosa por su pasión por un occidental para el que trata las complejas relaciones vasco-niponas (relato 4); “Biri-Diana”, juego de palabras con la Peña sevillista por excelencia —“los Biris”— y el título de la película *Viridiana* de Buñuel, para el texto que retrata las rivalidades entre los clubes de fútbol sevillanos (relato 5); “La chef Guevara”, hilarante representación de la aguerrida cocinera protagonista como el más famoso guerrillero argentino (relato 6); o, para el último relato, centrado en los clichés que definen el andalucismo, “La Lola que se fue a los Puertos”, cantaora de flamenco protagonista de la obra de teatro del mismo nombre escrita por los hermanos Machado.

te —autor asimismo de las de *Ajuar funerario* o *Helarte de amar*—, ideada por Iwasaki desde el título —que parodia el *España, aparta de mí este cáliz* de su paisano César Vallejo— a las imágenes: con el fondo de una bandera del Japón imperial y sobre un mapa de la península ibérica se recorta la emblemática figura del toro de Osborne, a la que rodean diecinueve ninjas en evidentes poses de ataque. De este modo, y como ha comentado el autor en alguna ocasión ante los amigos, “se fusiona el *tora tora tora* —grito de triunfo nipón tras el ataque a la base de Pearl Harbor— con el de *toro toro toro* peninsular”. A esta imagen le sigue en la solapa la presentación biobibliográfica del escritor, encabezada por una foto de Daniel Mordzinski en la que —no podía ser de otro modo— Iwasaki aparece en posición de loto.<sup>8</sup>



En cuanto al índice, basa su efectividad en la repetición y el consiguiente “efecto bola de nieve”: en cada caso se presenta el nombre del premio al que opta el relato en cuestión, muy relacionado con los intereses de la institución que lo convoca: “Cueva de la Pileta” para homenajear este enclave malagueño; “Héroes de Toledo” para el cuento que transcurre en el Alcázar de dicha ciudad; “Margarita Xirgú” —actriz catalana— para el que se localiza en Barcelona y protagoniza una antigua amante de Picasso; “Juan Antonio Moguel” —sacerdote vasco que escribió su obra en euskera— para el que introduce la figura del padre Murrieta, jesuita que enseña este idioma en la Sophia University de Tokio, “Centenario del Sevilla F.C.” para el que recrea las rencillas entre los dos equipos mayores de la ciudad andaluza; “La cuchara de Oro” para el que muestra los desconocidos vínculos de la gastronomía vasca y la nipona; y, finalmente, “Bajo de Guía y su Marisma”, lugar

<sup>8</sup> Véase cómo repite la estrategia al presentarse con el famoso *hachimaki* o bandana japonesa en el vídeo “Cómo preparar microrrelatos” (Iwasaki, 2012).

emblemático andaluz, para el que fantasea sobre las peripecias de un cuadro flamenco nipón encargado de publicitar las excelencias del langostino de Sanlúcar en Nueva York. Estos premios se encuentran seguidos, respectivamente, por los títulos de los cuentos correspondientes (“El *haiku* del brigadista”, “El *kimono* azul”, “La *geisha* cubista”, “El *sake* del pelotari”, “La *katana* verdiblanca”, “El *sushi* melancólico”, “*Tsunami* de Sanlúcar”) en los que, como resulta evidente, se incluye en cursiva una palabra japonesa universalmente conocida.

Tras el índice, y como es habitual en todos sus libros de ficción, llega la dedicatoria —en este caso en japonés— a Marle, la esposa de Iwasaki. Posteriormente accedemos a la página de los epígrafes, con tres autores que definen el libro a la perfección: Roberto Bolaño en *Monsieur Pain*, reconociendo la importancia de “estos premios desperdigados por la geografía de España, premios búfalo que un piel roja tenía que salir a cazar pues en ello le iba la vida” (Iwasaki, 2009: 11); Jorge Luis Borges en *Discusión*, manifestando la saludable irreverencia con que los sudamericanos manejan los temas europeos por el hecho de que su tradición abarca toda la cultura occidental (Iwasaki, 2009: 11); y, *last but not least*, el humorista Groucho Marx, con una frase incluida en *Groucho y yo* perfectamente aplicable a nuestros días: “Los grandes éxitos los obtienen los libros de cocina, los volúmenes de teología, los manuales de *cómo hacer...* y los refritos de la Guerra Civil. Su lema es *Conserva una guerra civil en la cabeza*” (Iwasaki, 2009: 11).<sup>9</sup>

Es el momento de hablar del prólogo, en el que el escritor insiste en una idea inscrita en obras como *rePublicanos. Cuando dejamos de ser REALISTAS o Macondo boca arriba. Antología de narrativa andaluza actual* (2006), la de que el realismo mágico es tan latinoamericano como español, y reivindica el humor como clave de su literatura: “Solo un secreto me siento en la necesidad de compartir: hay dos Españas y solo es posible escribir para una de las dos. Mi elección es clara y rotunda: siempre escribo para la España que sabe reírse de sí misma” (Iwasaki, 2009: 14). Leídas las succulentas líneas de este prefacio, nos encontramos en condiciones de acceder al universo de los relatos, en los que destaca su extraordinario paratexto visual. Efectivamente, cada título es precedido por una página de imágenes en *collage* —explicadas convenientemente por el autor en el anexo final titulado “Ilustraciones” (Iwasaki, 2009: 159-160)— que resume su argumento. En ellas se yuxtaponen estereotipos nacionales japoneses y españoles a través tanto

<sup>9</sup> Esta obsesión literaria por la contienda nacional —en este caso, la española— ha llevado a Isaac Rosa, responsable él mismo de la novela sobre el tema *La malamemoria* (1999), a realizar posteriormente la formidable parodia titulada *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), donde cuestiona la obra original introduciendo tras cada capítulo de la misma un comentario demoledor.

de fotografías reales —que revelan la increíble veracidad de muchos de los episodios narrados—<sup>10</sup> como de imágenes tomadas de películas comerciales, cómics —*mangas* o no— o dibujos animados. Así, personas de rasgos físicos asiáticos se dan la mano con *hachimakis* (bandanas), *hashis* (palillos para comer) o platos de *sushi* (pescado crudo). La ironía se extiende, pues, al nivel visual provocando, por ejemplo, que para introducir el tercer cuento una llave USB sea agarrada por unos *hashis* como si de un trozo de comida se tratase o que, en las ilustraciones que introducen el relato final, la sombra de un langostino se cierna sobre una imagen de teatro *No* (IMAGEN 4).<sup>11</sup>



<sup>10</sup> Así lo descubre el propio Iwasaki en una entrevista con Pablo Martín Carbajal: “Los cuentos de *España, aparta de mí estos premios* invitan a la incredulidad, pero en realidad hubo brigadistas japoneses, Moscardó tuvo criados japoneses cuando regresó de Filipinas, Picasso se enamoró en París de la geisha Sadayako, en Japón los cristianos vivieron en la clandestinidad durante trescientos años, el apellido ‘Japón’ de Coria del Río nació de una embajada japonesa de 1614, existen los chefs japoneses especialistas en cocina vasca y hay flamencos japoneses como para organizar tres festivales. Si a eso le sumamos que en Ardales gobierna una coalición de Falange-Izquierda Unida y que en Tokio hay una universidad jesuita donde se imparten clases en euskera, no veo por qué tenemos que dudar del sentimiento bético nipón” (Martín Carbajal, 2010).

<sup>11</sup> En la misma línea se encuentra el hilarante colofón del libro, donde leemos: “Se terminó de imprimir el 2 de septiembre de 2009, aniversario de la alternativa madrileña del matador Ricardo Higa Uyehara ‘Mitsuya’, discípulo del maestro Bienvenida y triunfador absoluto de la Feria de San Sebastián de los Reyes de 1969” (Iwasaki, 2009: 163).

Llego al final de este apartado comentando el “Decálogo del concursante consuetudinario (y probablemente ultramarino)”, parodia y homenaje al “Decálogo del perfecto cuentista” (1927) con el que el uruguayo Horacio Quiroga cambió las reglas del cuento en español. Ya he comentado algunas de las irónicas prescripciones que integran esta pieza, pero no puedo dejar de enunciar el noveno precepto: “Aunque es cierto que la finalidad de la literatura no es decir la verdad sino narrar algo verosímil, la vida cotidiana está colmada de numerosos sucesos inverosímiles sobre los que nadie quiere escribir para no parecer oligofrénico. No permitas que la coherencia de la ficción te impida narrar la esperpéntica realidad” (Iwasaki, 2009: 157). Así, nuestro autor se adscribe a la línea estética que Enrique Vila-Matas, asumiendo las enseñanzas de Monterroso, ha definido como “realismo interior”:

La tendencia más interesante de la narrativa actual, dentro de un imaginario espacio iberoamericano, recoge la sustitución del fantaseo lírico del realismo mágico por un surrealismo mucho más subversivo, atraído por una imaginería de lo grotesco y a menudo encaminado a una representación satírica de la realidad; un surrealismo que en su deriva más interesante se adentra en lo que Augusto Monterroso definió como “el realismo interior”. Así, Sergio Pitlor, Augusto Monterroso, Fernando Vallejo, Javier Marías y Julio Ramón Ribeyro, entre otros, se erigirían en los exploradores de los nuevos caminos abiertos por lo más granado de las nuevas generaciones, plantadas al final del camino en un abismo muy seriamente atractivo [...] (Vila-Matas, 2007).

#### 4. CONCLUSIÓN

Llegó el momento de finalizar este artículo, en el que espero haber demostrado la existencia de un canon excéntrico en el que Iwasaki ocupa un lugar de honor. Para concluir, nada más adecuado que recordar de nuevo “Solemnidad y excentricidad” y, con este espléndido ensayo monterroseano, las palabras de John Stuart Mill que le sirven de colofón, tan adecuadas para entender la poética del protagonista de la presente reflexión:

En estos tiempos, el mero ejemplo de la inconformidad, la mera negativa a doblar la rodilla ante la costumbre, son en sí mismos un servicio. Precisamente a causa de que la tiranía de la opinión pública es tal que para ella la excentricidad es un oprobio, es deseable, para acabar con esa tiranía, que la gente sea excéntrica. La excentricidad ha abundado siempre donde y cuando ha abundado la fuerza de carácter; y la cantidad de excentricidad existente en una sociedad ha sido por lo común proporcional a la cantidad de genio, fuerza mental, y valor moral que esa sociedad contiene. Que tan pocos se atrevan hoy a ser excéntricos constituye el mayor peligro de nuestra época (Monterroso, 1972: 106).

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- CASTANY, B. (2015): “La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, III.2, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 371-392.
- DEBORD, G. (1967): *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel.
- HANSBERG, O. y ORTEGA, J. (coords.) (2005): *Crítica y literatura. América Latina sin fronteras*, México, UNAM.
- IWASAKI, F. (2003): “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados”. En AA.VV.: *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, pp. 104-122.
- . (2009): *España, aparta de mí estos premios*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . (2009b): “España, aparta de mí estos premios” en Canal-L TV”. <https://goo.gl/info/10F2FN>
- . (2009C): “Síleoclips. 5 microrrelatos de televisión y 7 máximas mínimas de nuestro patrocinador”. <https://goo.gl/info/ZXEbOi>
- . (2011): *Arte de introducir*, Sevilla, Renacimiento.
- . (2012): “Cómo preparar microrrelatos”. <http://goo.gl/sfo93t>
- LADDAGA, R. (2007): *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- MARTÍN CARBAJAL, P. (2010): “España, aparta de mí estos premios. Iwasaki”. <http://goo.gl/ZMTytz>
- MONTERROSO, A. (1991). *Movimiento perpetuo*, México, Era.
- NOGUEROL, F. (2009): “Cuéntarlo todo: el texto breve como ejercicio de libertad”, en Adélaide de Chatellus (ed.): *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento*, París, Université de la Sorbonne-Crimic, pp. 31-47.
- PITOL, S. (2009): *El mago de Viena*. En *Obras reunidas V: Ensayos*, México, FCE.
- QUENEAU, R. (1993): *Ejercicios de estilo*, Antonio Fernández Ferrer (intr.), Madrid, Cátedra.
- RAWDON WILSON, R. (1990): *In Palamedes' Shadow. Explorations in Play, Game & Narrative Theory*, Boston, Northeastern University Press.
- VAN DEN BROECK, S. (2010): *Ironía y transnacionalismo en “España, aparta de mí estos premios” de Fernando Iwasaki*. Tesis de Máster presentada en la KULeuven. <http://goo.gl/u2KqoA>
- VILA-MATAS, E. (2007): “Inventar lo real”, ponencia leída en el IV Congreso Internacional de la Lengua Española, Cartagena de Indias. <http://goo.gl/eLOujK>
- VILAS, M. (2009): *Aire nuestro*, Madrid, Alfaguara.
- YÉPEZ, H. (2008): *Contra la Tele-visión*, México D.F, Tumbona Ediciones.



# ***EL DESCUBRIMIENTO DE ESPAÑA* DE FERNANDO IWASAKI: LA CONQUISTA DEL HUMOR**

ROSSI RODRÍGUEZ, ANA MARÍA  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (ESPAÑA)  
Código ORCID: 0000-0001-9620-5446  
ana.rossi@usal.es

**Resumen:** En la presente investigación se mostrará cómo Fernando Iwasaki (Lima, 1961) consigue mediante la hibridación genérica implícita en *El descubrimiento de España* desatar la sonrisa de los lectores, acercarlos a su particular hallazgo del país a través de la música, de la anécdota y de su propio trabajo como historiador. Se analizarán como fundamentales los deslindamientos genéricos, culturales y geográficos.

Pese a su temprana publicación en 1996, en la obra ya se perfilan los rasgos que caracterizan la escritura del hispanoperuano: la ironía, la parodia, la autoficción y las intertextualidades. Se subrayará el crescendo en los recursos formales y temáticos, desde los capítulos iniciales en los que prevalecen el extrañamiento y la mirada pueril hasta la crítica sarcástica en la que posteriormente un Iwasaki adulto ahonda en el orgullo castizo.

Asimismo, se destacará la relevancia de la música en este descubrimiento, donde el autor recurre a las canciones más populares —y a menudo, *kitsch*— del panorama español para fomentar la conquista del humor.

**Palabras clave:** Humor, Iwasaki, frontera, música, hibridismo.

**Abstract:** The present investigation will demonstrate how Fernando Iwasaki (Lima, 1961), through the implicit generic hybridation found in *El descubrimiento de España*, manages to make the reader smile and feel closer to his special discovery of this country, made through music, the anecdotic and his own work as historian. It will also analyze the demarcations in gender, culture and geography that are fundamental to the novel.

Despite its early publishing in 1996, this book already shows the characteristic writing of the Hispanic-Peruvian author: irony, parody, autofiction and intertextuality. It is important to note the crescendo in formal and thematic resources, from the estrangement and childlike vision of the first chapters to the sarcasm with which an adult Iwasaki criticizes the concept of Spanish pride.

It will also be noted the importance of music in this discovery, since the writer appeals to the most popular —and often, *kitsch*— songs of the Spanish scene to promote the conquest of humor.

**Key words:** Humor, Iwasaki, border, music, hybridism.

El ingenio se revela como un elemento fundamental en la escritura de Fernando Iwasaki. Algunas de sus obras más conocidas, como *El libro del mal amor*, *Un milagro informal* o *Helarte de amar*, pueden servir como pruebas irrefutables. Sin embargo, el ingenio y el humor ya se pueden rastrear en su producción anterior, así en *El descubrimiento de España* se sirve de la audacia y de su particular agudeza humorística para guiar la lectura.

Este análisis comenzará incidiendo en el importante papel que desempeñan los deslindamientos genéricos, espaciales y culturales en la biobibliografía del autor, ejemplificándose en *El descubrimiento de España*, donde se convierten en otra forma de abogar por el humor. Posteriormente, el estudio de su representación en la obra ilustrará la relevancia del mismo en este hallazgo trasatlántico. Asimismo, se considerarán las diferentes facetas que presenta, la metamorfosis que hace desembocar la sonrisa pueril de la primera parte en la ironía —en ocasiones sarcástica— posterior. Finalmente, se recalcará el papel de la música como protagonista indiscutible en este viaje, ya que Iwasaki se apoya en las canciones populares para desdramatizar el choque cultural y provocar auténticas carcajadas en el lector.

## 1. FERNANDO IWASAKI: LA IRREVERENCIA POR LAS FRONTERAS

La globalización se yergue en la actualidad como protagonista indiscutible, resultado de los continuos avances técnicos y de la facilidad en los desplazamientos y en las comunicaciones. Este proceso económico, tecnológico, político y cultural está contribuyendo a una creciente homogeneización de la identidad de los individuos, dificultando paulatinamente las taxonomías geográficas. Se revela como fundamental un fenómeno de hibridación al que los estudios sociales cada vez dedican más atención. García Canclini asevera la cara afable del mismo:

La hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la *multiculturalidad* evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en *interculturalidad*. Las políticas de hibridación pueden servir para trabajar democráticamente con las divergencias, para que la historia no se reduzca a guerras entre culturas, como imagina Samuel Huntington. Podemos elegir vivir en estado de guerra o en estado de hibridación (García Canclini, 1990: 20).

Esta *interculturalidad* se ilustra a la perfección con la biografía de Fernando Iwasaki, nacido en Lima en 1961 y residente en España desde 1989. A estas tradiciones se deben sumar las de sus raíces familiares, entre las que constan un bisabuelo italiano, un abuelo japonés y una abuela ecuatoriana. Resulta inevitable,

por tanto, marcar a Iwasaki, siguiendo la definición de Bourriaud, como un artista *radicante*, puesto que: “el radicante puede sin daño separarse de sus raíces primeras, volver a aclimatarse: no existe un arraigo único, sino arraigamientos sucesivos, simultáneos o cruzados” (Bourriaud, 2009: 57-58).

Un ejemplo de la amalgama cultural del autor lo constituye *El descubrimiento de España*, donde se cuestionan la falta de autocrítica de Perú, la grandilocuencia de la madre patria y la hegemonía estadounidense. La obra, publicada en 1996, alberga las experiencias vitales de Iwasaki en su hallazgo transatlántico, implicando las reflexiones acerca de la identidad española y de la peruana, de cómo su primera noción de lo español se fue forjando a través de la cultura televisiva y musical y posteriormente, mediante su estudio e investigación. El humor, en sus múltiples facetas, se sitúa como elemento clave de la narración.

Además, no solo se advierte en la obra el deslindamiento geográfico presente en la biografía de Iwasaki, sino que se traduce análogamente en un hibridismo de géneros literarios de peliaguda clasificación. En consecuencia, Guillermo Cabrera Infante en la contraportada delimita *El descubrimiento de España* optando por incidir en que “Hay que empezar por decir lo que este libro no es. No es una novela. No es un estudio literario. Ni memorias. No es un libro de cuentos ni de ensayos. No es un relato extenso. Es, simplemente, literatura” (Cabrera Infante en Iwasaki, 1996: contraportada). La obra presenta una estructura tripartita, que viene presidida por un liminar y que concluye con lo que el autor titula “Colofón”. Las divergencias formales y temáticas de cada una de esas partes contribuyen a la difícil categorización genérica del conjunto. Si “Mi voz igual que un niño” se entiende cercana a un libro de memorias con un claro componente lúdico infantil, “Donde el fuego se hace amor” constituiría más bien un ensayo histórico de la relación hispanoperuana. En los diferentes capítulos se hallan además reflexiones lingüísticas (“Qué chévere, Sancho”), crónica literaria (“Los españoles apócrifos”, “Donoso escrutinio de librerías”) o crítica socio-política (“Conquistadores subvencionados”). De igual forma, el autor realiza malabarismos con las fronteras discursivas, puesto que va intercalando, siempre desde la autoficcionalidad, el riguroso discurso de la investigación histórica con la chanza anecdótica, alternando la perspectiva infantil inicial con la mirada adulta de las dos últimas secciones.

Por otra parte, la progresiva confusión epistémica, cuyo inicio se podría situar en los años setenta y que en la actualidad continúa muy vigente, ha acarreado la disolución del límite que separaba baja y alta cultura. Este hecho se traduce en una entronización de la estética *pop* y en la revalorización de la cultura popular, situándolas en un mismo plano que la considerada como cultura de élite. Sin duda,

se debe subrayar a Iwasaki como un maestro en aunar las distintas corrientes; puesto que, como muestra *El descubrimiento de España*, no vacila en incluir canciones del acervo popular como son los villancicos, las películas de clase B o los dibujos animados para ilustrar el impacto español en su constructo educativo. Otro ejemplo de este deslindamiento lo conforma el título de algunas de sus obras, ya que haciendo uso de sus características paranomasias, Iwasaki subvierte títulos como *El arte de amar* de Ovidio, *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita o *El sentimiento trágico de la vida* de Miguel de Unamuno, convirtiéndolos en *Helarte de amar*, *El libro del mal amor* o *El sentimiento trágico de la liga*.

El protagonismo indiscutible del humor en *El descubrimiento de España* se sustenta principalmente en el juego con los límites que se viene comentando. Lauro Zavala atribuye la comicidad al versátil carácter de estas comunidades nómadas:

La escritura cómica, irónica y paródica son formas de construcción híbrida, y se prestan muy bien para expresar condiciones históricas de naturaleza liminal, híbrida, transicional y paradójica [...]. Las culturas liminales, debido a su condición histórica consciente de sí misma, tienden a hacer un uso carnavalesco de las tradiciones y de las fronteras tradicionales, ya sea en términos geográficos, culturales, históricos o políticos, o bien en términos estrictamente lingüísticos o literarios. De hecho, también el estilo cómico muestra un variado juego con las fronteras de los tipos de discurso (Zavala, 1998: 34).

El propio Iwasaki, consciente de este hecho, justifica sus numerosas irreverencias por los límites exponiendo:

Yo no es que sea un exiliado: yo soy el exilio. Yo no existiría sin el exilio de mis familias. Entonces ponerme ahora a presumir de ser de un solo sitio, pues creo que no. Si esa confusión de fronteras se da en mi identidad, en lo que escribo también debería darse. Me gusta que mis ensayos parezcan relatos, que mis novelas parezcan memorias, que mis cuentos parezcan artículos. Eso a mí personalmente me produce mucho placer (Iwasaki, 2009).

Por consiguiente, se debe leer la obra de Fernando Iwasaki considerando estos deslindamientos, puesto que el ingenio que esgrime en su literatura prevalece ante cualquier tipo de rígida clasificación.

## 2. A LA CONQUISTA DEL HUMOR

Ya apuntaba Enrique Jardiel Poncela que “intentar definir el humorismo es como pretender pinchar una mariposa con un palo telegráfico” (Jardiel Poncela,

1958: 81). En efecto, no resulta nada fácil reflexionar acerca este modo de percibir y enjuiciar la realidad, que aparece intrínseco en la condición humana, en la convivencia atemporal de lo cómico con lo trágico. Sus numerosas representaciones contribuyen a la expansión del término, pues se podrían separar sus formas de comunicación, situando aquí al humor satírico o irónico, o los diversos tipos de humor, que van desde el humor absurdo hasta el humor negro.

Por otra parte, apuntando a sus características fisiológicas, el humor afecta al sistema sensorial y perceptivo, estimula al intelecto y ejerce un poder catártico fundamental para el ser humano. Díaz Bild, siguiendo la máxima de John Morreall de que “entender la risa es entender al hombre”, advierte de la impronta liberadora y paliativa del mismo, que a la vez fomenta la flexibilidad y adaptación emocional:

El humor es, por tanto, incompatible con el miedo, la fidelidad ciega a unas ideas determinadas o la adoración a personajes heroicos y políticos. Nada ni nadie podrá nunca dominar a las personas que tienen sentido del humor o por lo menos sus pensamientos. Éstas, conscientes de lo absurdo e incongruente de la existencia y de la relatividad de todo valor, no se dejarán atrapar en la red de verdades absolutas [...]. Por otro lado, el incluir el juego y el humor en la vida no significa que la estemos trivializando, sino que hemos aprendido que nada es absolutamente importante, que todo es relativo y puede ser considerado desde varios puntos de vista (Díaz Bild, 2000: 49).

Esta perspectiva permite comprender las polifacéticas formas de entender el humor que aparecen en *El descubrimiento de España*, teniendo siempre presente que incurrir en la “trivialización” implica el valor de la resistencia.

Fernando Iwasaki muestra en “Mi voz igual que un niño”, primera parte de la obra, la cara más afable, signada por la ternura, del humor blanco. Esta se inicia con la remembranza de los primeros choques del Iwasaki niño con la cultura de la madre patria. Las ambigüedades léxicas cotidianas se tornan fundamentales a la par que incomprensibles para la conciencia infantil. Así, cuando su madre le menciona *los callos a la madrileña*, estos provocan la repulsión del niño:

A mí de primera impresión me entraron unas náuseas espantosas, pues yo creía que los callos solo eran esos ásperos pellejos que mi padre se rebanaba de los talones con el esmero de un cirujano. Así que fue un alivio saber que los callos en España no eran otra cosa que el mondongo, una tripita muy rica que en mi casa guisaban para preparar *caucau*, y desde aquel domingo también *callos a la madrileña*. ¿Pero por qué “callos” y encima “a la madrileña”? (Iwasaki, 1996: 13-14).

La mirada pueril y su consecuente extrañamiento se convierten en los motivos principales para fomentar la sonrisa cómplice. El lenguaje prescinde de todo engolamiento para presentarse cercano, adecuado a un niño que, con su escasa

noción espacial, perdido entre los múltiples acentos, despierta la ternura del lector. Sin abordar plenamente las características —y sin incurrir en la polémica— de la literatura poscolonial, se ha de destacar, siguiendo las premisas de Walter Mignolo (1995), el desplazamiento del locus de enunciación; es decir, la descentralización que ha permitido la favorable recepción de voces anteriormente consideradas como marginales: emigrantes, mujeres, minorías étnicas y sexuales. Fruto de esta revalorización se explica el apoyo en la voz narrativa infantil que Iwasaki emplea en la primera parte de *El descubrimiento de España*, así como en algunas de sus obras como *Ajuar funerario* (2004) o *Helarte de amar* (2006).

La visión infantil implica también la apertura lúdica, característica transcendental en la literatura de Iwasaki. El juego que suponen los malabarismos con el lenguaje (paradojas, paronomasias, polisemias) se puede rastrear en todas sus obras. En *El descubrimiento de España*, no solo se muestra en las ambigüedades léxicas como la anteriormente citada de los *callos a la madrileña*, sino que otros vocablos como “polla”, de marcada connotación negativa en la Península, producen la carcajada cuando el autor, tras aclarar que en Perú “polla” designa a una apuesta deportiva, compadece “el soponcio que le dio a la ancianita de aquella administración de quinielas de Sevilla, a quien le dije con la mayor cortesía del mundo: ‘señora, si me saco la polla le doy la mitad’” (ibíd.: 191).

Por otra parte, y a consecuencia de su estima por la cultura popular, Iwasaki expone cómo las heroicas películas de sobremesa constituían una fuente inagotable de conocimiento, que ilustraba todo lo que el crío identifica como España: “Así me fui imaginando mejor a los españoles: guerreros, cantantes, gentiles, católicos, apostólicos y —por supuesto— romanos” (ibíd.: 25). Se amalgaman los hechos históricos con la epopeya televisiva, conduciendo hacia una humorística desdramatización infantil:

¿Quién era Francisco Pizarro y cuándo nos había conquistado? Esa película todavía no la habían puesto en la tele. [...] Hasta ese momento me había maravillado cómo un puñado de españoles malcomidos pudo haber doblegado a un imperio de seis millones de habitantes, y por eso desde chico Pizarro me había parecido una suerte de gladiador, un guerrero capaz de aplastar a varios adversarios arrojándole peñascos del tamaño de un Volkswagen escarabajo, tal como sucedía en las aventuras de Maciste que veía cada domingo antes que mamá sirviera los tallarines (ibíd.: 25-26).

Paulatinamente se incorporan las reflexiones en torno a la relación hispanoperuana, se marca la acusada influencia de lo foráneo en la identidad peruana, subrayado de modo particular en festividades como la Navidad, en las que al niño no le queda más que preguntarse: “¿Dónde estaba lo peruano en medio de esa gue-

rra sorda entre lo español y lo americano?” (ibíd.: 35). No obstante, el humor no se abandona y conforme al deslindamiento discursivo en el que se incidía en el apartado precedente, se aúna la preocupación por la identidad cultural peruana con la hilaridad a la que induce la ingenuidad pueril. El empleo de la voz infantil responde a una motivación específica. Si en *Ajuar funerario* se utiliza para fomentar el estremecimiento propio de toda pesadilla infantil<sup>1</sup> o en algunos relatos de *Helarte de amar* para mostrar los mitos y prejuicios creados en torno al sexo, en *El descubrimiento de España* esta perspectiva —aunque con un claro componente humorístico— encierra la crítica a la excesiva influencia de lo foráneo, al consumismo desmedido y a las exportaciones. Así, se entienden ejemplos como el siguiente: “Nunca olvidaré cómo nos explicaron que Papá Noel ya era peruano, que se había nacionalizado —como las empresas americanas expropiadas por la revolución— y que en honor al Perú vestiría siempre de blanco y rojo, los colores de nuestra bandera” (ibíd.: 38), o algunas reflexiones disimuladas a la par que explícitas: “Con los años descubrí que ni siquiera en Belén solía nevar y que la nieve de mis navidades —al igual que los juguetes a pilas— provenía de los Estados Unidos” (ibíd.: 34).

A propósito de esta aparente inocencia, resulta reseñable cómo el narrador se posiciona siempre a favor del indefenso en las riñas escolares, cómo prefiere a los personajes de cómics más “ceporros” —en palabras del autor— porque se muestran condescendientes, dispuestos a reírse de su persona. Manolito, el amigo basto de Mafalda, se convierte en un auténtico héroe por esta capacidad, alabándose a pesar de que: “quiere saber si las piezas de ajedrez se mueven con pilas [...] y en lugar de sentirse pichiruchi se siente un Machu-Picchu. Pero también Manolito es capaz de reírse de sí mismo y de su propia ignorancia, diferenciándose así de sus compañeros de juegos, quienes padecen un acusado sentido del ridículo” (ibíd.: 50). La España que representa Manolito es la España para la que escribe Iwasaki, así lo declara en el prólogo de *España, aparta de mí estos premios*, “Hay dos Españas y solo es posible escribir para una de las dos. Mi elección es clara y rotunda: siempre escribo para la España que sabe reírse de sí misma” (Iwasaki, 2009: 14).

Asimismo, como argumenta Bernat Castany en su artículo “La autoderripción en la obra de Fernando Iwasaki”, esta habilidad subyace en la mayor parte de la obra de nuestro autor, aplicándose ya a su propia biografía. Desde este planteamiento, se pueden entender capítulos como “Melodías de Mocedades”, en el que, tal y como ocurre en *El libro del mal amor*, Iwasaki se sirve de sus fracasos sen-

<sup>1</sup> Para el estudio de la perspectiva infantil en *Ajuar funerario*, véase el artículo de Noguerol: “El escalofrío en la última minificción hispánica: *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki”.

timentales para lograr la empatía y la risa del lector. Se ha de destacar la relevancia que el humor desempeña en su vida puesto que, como declara en una reciente entrevista en la revista *Jotdown*: “si lo tienes [el humor] encuentras complicidades que te enriquecen y que otros se las pierden. Me figuro que tener profundidad, solemnidad, sobriedad y capacidad para sentirse estupefacto debe de ser maravilloso, pero yo ya es estoy curado de espantos y estupores. Nada de lo que no me pueda reír pasado mañana me merece la pena” (Iwasaki, 2016).

Ahora bien, en “Donde el fuego se hace amor”, segunda parte de la obra que nos ocupa, prima el rigor de la reflexión histórica, el humor blanco que se subrayaba en el inicio evoluciona hasta la ironía, rayando ocasionalmente con el sarcasmo. Las paranomasias continúan apareciendo, permitiendo la desambiguación entre Cristóbal Colón, el “colón” en una fila y Colon, la marca del famoso detergente. Igualmente, transforma a la *arcadia colonial* que era Lima en la *arcada colonial* que provoca cuando señalan con tal adjetivo, incidiendo de forma notable en lo peor de la academia peruana, a la que culpa de la denotación negativa que han erigido sobre la cultura occidental, especialmente la española.

La crítica sarcástica despunta en otros capítulos como “En qué momento se jodió el Perú”, donde Iwasaki ironiza respecto a la famosa pregunta de Zavalita y a su extensa repercusión actual: “Y aunque hasta hoy no existe consenso acerca del momento en el que fue perpetrado nuestro pecado original, la espontánea y resuelta colaboración de intelectuales, artistas, políticos, periodistas, empresarios, estudiantes y otros estamentos, al menos revela que una cosa es cierta: todo el mundo cree que el Perú está jodido” (ibíd.: 81). Progresivamente, se ahonda en la tradición peruana, en la suerte de sus escritores exiliados<sup>2</sup>, en toda su cosmovisión para argumentar cuánta relación existe entre España y el país americano. La mezcolanza se muestra de forma evidente ya desde la portada del libro en su primera edición. Así, en el anverso, se ilustra *El descubrimiento de España* con grabados del célebre cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala.

Prescindiendo de la polémica, puesto que se entiende que el desconcierto que produce es, aunque sea mordazmente, una forma de humor, se retorna a un tono

<sup>2</sup> El propio Iwasaki se sitúa entre lo que él denomina “españoles apócrifos” alegando: “Acaso inducido por mi propia condición de apátrida, no he conseguido ser indiferente a la suerte de aquellos escritores que por haberse apartado de mi país no cuentan para las letras peruanas, y que por haber sido extranjeros nunca contaron en la tradición literaria de los países que les acogieron” (ibíd.: 120). Su interés por estos autores se siguió acrecentando con el paso del tiempo, producto de la exhaustiva investigación es la conferencia impartida por Iwasaki en la Fundación Perú en noviembre de 2014: “Los españoles apócrifos: escritores peruanos olvidados en España”. <http://cort.as/rzbP>

desenfadado, que busca la complicidad y la empatía del lector retratando jocosamente el componente esperpéntico de toda la cultura hispánica. Iwasaki marca como intrínseca la estética horterera en la que profundiza alternando su uso diacrónico literario con avispaos comentarios; en los que insta, por ejemplo, a no confundir lo horterera con lo *kitsch*, porque aunque ambos términos sean sinónimos del mal gusto: “El *kitsch* desmesura lo estrafalario porque existe emancipado de sus creadores, mientras que lo horterera es además un sello personal, íntimo, único e inalienable. El *kitsch* se hace, el horterera nace” (ibíd.: 147). El signo de lo horterera resuena en las canciones, se imprime sobre camisetas “I love Spain” y se reniega de él con erudición pueblerina o enciclopedismo aldeano, según el autor. Asimismo, en toda esta hegemonía de la horterada, subyace el humor fruto del dramatismo desmedido que se exhibe en los boleros, de un *sentimiento trágico de la vida*, en palabras de Unamuno e Iwasaki, que se manifiesta como tragicómico en este estudio.

Se puede afirmar, por tanto, que los recursos con los que Iwasaki consigue conquistar el humor en *El descubrimiento de España* son múltiples y diversos, puesto que desde el cambio de perspectiva que propone el título —¿descubrir España en 1996?— se anuncia una literatura multifacética, que requiere de la complicidad del lector. El extrañamiento infantil, las paranomasias, el sarcasmo y la sensibilidad horterera se manifiestan como algunos de esos recursos. Si Iwasaki concluye la obra precisando que sus “únicas patrias son la memoria y el cuerpo de la mujer que amo” (ibíd.: 203), se comprueba cómo las ha conformado también a través del humor.

### 3. “NOTHING YOU CAN MAKE THAT CAN’T BE MADE”<sup>3</sup>

La música y la literatura, pese a sus evidentes diferencias, son dos lenguajes que se constituyen como medios de expresión artística con los que el ser humano comunica sus sentimientos y vivencias. En la tradición popular, ambas convergían en su modo de transmisión oral (jarchas, fábulas, cantares), incurriendo en temas que concernían a la política, a la religión y a la vida cotidiana. Actualmente, aunque el avance y las transformaciones han dejado su impronta, se sigue manifestando su proximidad en ejemplos claros como la atemporal recepción de los cantautores. No obstante, esta investigación no pretende tornarse en un estudio de la historia y

---

<sup>3</sup> Verso del celeberrimo “All you need is love”. The Beatles: *Yellow submarine*, Apple records, 1969.

repercusión de esta analogía que solo concierne a la disciplina de la literatura comparada, sino que mostrará cómo la música se configura como un elemento indispensable en *El descubrimiento de España*.

Las intertextualidades desarrollan un relevante papel en toda la producción de Fernando Iwasaki. Apoyándose en otros textos, desmitificándolos ya desde el título —a los citados anteriormente se podría añadir *España, aparta de mí estos premios*, que remite al célebre poemario de César Vallejo *España, aparta de mí este cáliz*—, el autor consigue desafiar lúdicamente al lector con su asombroso ingenio a la par que lo vuelve cómplice en un código común que no solo compete a la erudición, sino que forma parte de la sabiduría *pop*, compartida por todos. Estas intertextualidades se encuentran explícita e implícitamente en *El descubrimiento de España* y se pueden fundamentar en múltiples referencias como se mostrará a continuación.

Iwasaki, quien confiesa no concebir la vida sin los Beatles, elabora en su obra un mapa del panorama musical en el que se sustenta su descubrimiento. Así, no resulta una casualidad que las tres partes que conforman el libro sean versos de Nino Bravo: “Mi voz igual que un niño”, “Donde el fuego se hace amor” y “Dejaré mi tierra por ti”. Se ha de resaltar, como ya se apuntaba en referencia a la anulación de la frontera que distanciaba baja y alta cultura, que la música de la que el autor se sirve para ilustrar su hallazgo se podría categorizar como folclórica, *pop* e incluso, considerando sus calificativos, horterá.

Inicialmente, los villancicos que canta con las monjas desconciertan al niño que, signado por ingenuidad que lo caracteriza, no logra comprender “¿por qué el burro y la vaca no dejaron que el elefante y el camello de los Reyes Magos calentasen un ratito a ese chiquiriquitín —chiquiriquitín— metidito entre pajas?, ¿de dónde salía tanta alegoría polar en Lima, si en diciembre hacía un calor de los mil diablos?” (ibíd.: 34). Igualmente, el choque entre la cosmovisión hispánica y la norteamericana se traslada a la música navideña y los villancicos españoles compiten con los *christmas carols* por establecer su supremacía en los patios del colegio.

La televisión, esa fuente de cultura popular de la que bebe el autor, también instruye musicalmente ya que los cantantes que presentaba solían convertirse en auténticas celebridades, admirados por todos. Este hecho, a los ojos infantiles, “demostraba que la música era otra innata virtud de los españoles, pues era obvio que todo lo hacían cantando como en las clases del colegio” (ibíd.: 23).

Otra peculiaridad que Iwasaki remarca, y que contribuye notablemente al humor, es la representación corporal de la música; es decir, el baile. Así, en una recurrente metáfora, destaca jocosamente la escasa habilidad de los espa-

ñosles para bailar salsa, al igual que su nulidad para cantar boleros o jugar al fútbol divirtiéndose. Alaba, en cambio, el respeto a las reglas que rigen la disciplina de las danzas folclóricas españolas. El extrañamiento que al niño le provocaba el baile de las monjas conduce a la hilaridad posterior en revalorizaciones como: “lo descubrí durante la Feria de Abril, donde apremiado por la manzanilla tuve que conquistar a mi esposa por sevillanas. Entonces advertí —entre la segunda y la tercera— que aquellos pasos los había aprendido en algún remoto episodio de mi vida” (ibíd.: 18). De esta forma el autor, quien paradójicamente se ha dedicado profesionalmente a la música folclórica por más de veinte años como director de la Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco, confiesa cómo se sirvió de ella en sus conquistas amorosas juveniles. Atento oyente de radio fue aprendiendo las letras de los contemporáneos, así lo advierte en el capítulo “Melodías de Mocedades”, donde cavila de nuevo en torno a la relación de las manifestaciones musicales americanas con las españolas, demostrando las notables divergencias temáticas que existen entre ambas:

Cualquiera que haya reflexionado acerca de las letras de las canciones de los géneros más representativos del folklore latinoamericano —boleros, rancheras, tangos y sambas—, habrá advertido que abundan el despecho, la tragedia, el sufrimiento y la desolación, así como los celos, la infidelidad y el amor no correspondido. Esos tópicos prevalecen también en las canciones y el imaginario musical del Perú, donde al menos en mi adolescencia no existían las condiciones psicológicas suficientes para procesar tanta felicidad, optimismo y *porompompero* recibidos a través de las canciones españolas (ibíd.: 57).

La repercusión de la que gozaron en Perú cantantes como Masiel, Julio Iglesias, Raphael o José Luis Perales la atribuye a que sus canciones sean propicias para cantarlas en la liturgia dominical. Irónicamente, explica por qué “Serrat resultó entonces demasiado ‘profundo’ para la iglesia católica, apostólica y peruana, entre otras cosas por sostener que *de nada sirvieron las monjas* y que una mujer *no necesita bañarse cada noche en agua bendita*. Además, seguro que Serrat era drogadicto porque todo le sabía a yerba” (ibíd.: 60)<sup>4</sup>.

Se ha de mencionar que no solo la música brilla en este descubrimiento sino que otros aspectos sensoriales poseen también una notable presencia. En general, la literatura de Iwasaki se caracteriza por una sensorialidad acusada, una llamada a los sentidos a la que inducen sus descripciones de olores, colores o sabores. En *El descubrimiento de España*, la comida aparece en ocasiones para ilustrar las dife-

<sup>4</sup> Todas las cursivas son del autor.

rencias culturales y gastronómicas, desde los ambiguos *callos a la madrileña* hasta los matices divergentes entre un dulce de leche y un manjar blanco.

Por consiguiente, se podría sintetizar que Iwasaki elabora en *El descubrimiento de España*, apoyándose en su experiencia personal, un recorrido musical a la par que sensorial.

En la obra, como se ha ido demostrando, nada se supedita a la casualidad, puesto que cada motivo que la constituye merece una consideración. Así, al inicio de este análisis se expuso cómo la irreverencia de fronteras suponía una forma más de conseguir la sonrisa del lector, cómo los deslindamientos geográficos, genéricos y culturales son indispensables para un correcto acercamiento a la vida y la obra de Fernando Iwasaki. El ingenio del autor se reveló como el guía de su particular descubrimiento, ejemplificado en los diversos modos de entender y expresar el humor. Asimismo, se ha considerado el relevante papel que desempeña la música en el entramado de vivencias, anécdotas y reflexiones que constituyen *El descubrimiento de España*.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- BOURRIAUD, N. (2009): *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora S.A.
- CASTANY PRADO, B. (2005): “Autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki”, *Pasavento*, vol. III, n° 2, pp. 147-188.
- DÍAZ BILD, A. (2000): *Humor y literatura*, La Laguna, Universidad de la Laguna.
- GARCÍA CLACLINI, N. (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- IWASAKI, F. (1996): *El descubrimiento de España*, Oviedo, Ediciones Nobel.
- . (2009): *España, aparta de mí estos premios*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . (2009): “Entrevista a Fernando Iwasaki”, *Ecolatino*. <https://goo.gl/5CdLDk>
- . (2016): “Fernando Iwasaki: ‘a nuestros alumnos les exigiría el B2 de español el primer día de clase’”, *Jotdown*. <https://goo.gl/9yLyDe>
- JARDIEL PONCELA, E. (1958): *Obras completas*, Vol. III. Barcelona, AHR-León XIII.
- MIGNOLO, W. (1995): “La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías post-coloniales”, *Revista chilena de literatura*, n° 47, pp. 91-114.
- NOGUEROL, F. (2009): “El escalofrío en la última minificción hispánica: *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki”, MONTOYA JUÁREZ, Jesús y ESTEBAN,

Ángel. *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Madrid, Iberoamericana, pp. 195-217.

ZAVALA, L. (1998): *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Toluca, Universidad Autónoma de México.



# PARODIZACIÓN Y RELATIVIZACIÓN DE LA VISIÓN EUROCÉNTRICA EN *NEGUIJÓN* DE FERNANDO IWASAKI

ANA STANIĆ

ZAGREB, CROACIA

Código ORCID: 0000-0001-9195-2776

astanic18@gmail.com

**Resumen:** En *Neguijón* Fernando Iwasaki se acerca a la época “ilustre” del Siglo de Oro español desde un lado inesperado: el humor. El efecto humorístico de la novela proviene del ingrediente *fantástico* de aquella *realidad* lejana, y es a través de él como se producen la relativización y la parodización de “lo real maravilloso” y, por ampliación, de esa manera simplicista y exotista de percibir las culturas y literaturas, junto con todo el proceso de la canonización (occidental/accidental). Relacionando la novela con el trabajo ensayístico de Iwasaki, en primer lugar con *rePublicanos. Cuando dejamos de ser REALISTAS*, en el presente artículo analizamos los tres niveles en los que se consiguen dicha parodización y relativización de la visión eurocéntrica: la religión cristiana —sobre todo, los motivos del cuerpo, el dolor y la beatificación—, la Conquista y la visión del otro y, en último lugar, las relaciones entre lo real y lo fantástico.

**Palabras clave:** *Neguijón*, Fernando Iwasaki, humor, parodia, Siglo de Oro, “lo real maravilloso”, visión eurocéntrica.

**Abstract:** In *Tooth Worm* Fernando Iwasaki approaches the “illustrious” period of the Spanish Golden Age from an unexpected point of view: its humorous aspects. The humour in the novel is based on the *fantastic* ingredient of that distant *reality*, in a way that diminishes the importance of the “Marvellous Real” and parodies, in consequence, that simplifying and exoticist way of perceiving cultures and literatures, as well as the whole process of the (Occidental/accidental) canon construction. In the attempt to relate this novel to Iwasaki’s essays, primarily to the collection *rePublicanos. Cuando dejamos de ser REALISTAS*, in the present work we analyse three levels on which such Eurocentric perception is parodied: the Christian Religion (especially the motifs of body, suffering and beatification), Spanish Colonization of the Americas, together with the perception of the other and, finally, the relations between the “real” and the “fantastic”.

**Key-words:** *Tooth Worm*, Fernando Iwasaki, humour, parody, Spanish Golden Age, “the Marvellous Real”, Eurocentric perception.

España y América Latina son dos lugares muy parecidos separados por el mismo idioma.  
Fernando Iwasaki, *rePublicanos. Cuando dejamos de ser REALISTAS*

Fernando Iwasaki, especialista en historia del Siglo de Oro español y en historia del Perú virreinal, entrelaza de manera ficcional estos dos campos en su novela *Neguijón*, trazando dos tramas paralelas a través de la técnica del contrapunto y con un estilo sumamente barroco. Por una parte, en los capítulos impares presentamos lo que ocurre el 22 de abril de 1616 en la Plaza Mayor de Lima, donde el sacamuelas Gregorio de Utrilla recibe una gran cola de pacientes y, por otra, en los capítulos pares, asistimos a un motín de la cárcel de Sevilla el 22 de enero de 1598. Además de los personajes, que resultarán ser los mismos, las dos líneas de la historia comparten una atmósfera aterradora representada por la suciedad, el dolor y la sangre, que le merecieron al autor comparaciones con *La lozana andaluza*, *El perfume* de Patrick Süskind y hasta con las películas de Tarantino. De esta manera se esbozan los marcos de un subgénero de literatura histórica que no huye de los aspectos repugnantes y repulsivos del pasado, sino que más bien los dibuja de modo plástico y colorista. La descripción del achaque de mal de piedra resume muy bien la atmósfera general de la novela y la manera naturalista de representarla, centrada en las funciones bióticas del organismo humano: “todo era dolor, náuseas, tristeza y melancolía, por no hablar de la sed, la fiebre, el delirio y la orina ensangrentada” (Iwasaki, 2005: 57). No obstante, la escatología en su sentido soez nos llevará, sorprendentemente, hacia su homónimo en el sentido sublime, hacia un mundo de revelaciones y experiencias místicas. Este progreso imprevisto, entre otros fenómenos, lo explicaremos a continuación.

## 1. LA SUCIEDAD DEL SIGLO DE ORO

En la parte limeña de la trama, el sacamuelas Utrilla persigue con perseverancia el gusanillo del título que, según el *Diccionario de autoridades* de 1732 citado en uno de los epígrafes, se engendra en los dientes y poco a poco va carcomiéndolos todos; lo que provoca putrefacción de la boca y dolores insoportables, llevando al paciente, en última instancia, incluso a la muerte. En Sevilla, el motín de la cárcel ocasiona una larga y sangrienta serie de peleas, asaltos, heridas, fracturas, mutilaciones y amputaciones, descritas con una precisión cirujana, sin dejar ningún detalle fuera, a manera de una verdadera pormenorización y “adornación”

barroca. A estos dos tipos de operaciones, dentales en Perú y médicas en España, se reduce toda la trama de la novela. No se puede decir que en ella ocurra mucho más de lo dicho. No obstante, este argumento aparentemente simple y plano, sobre todo el gusanillo minúsculo e irrisorio, le sirve a Iwasaki para taladrar la materia y producir efectos de dimensiones mucho mayores. Entre ellos destacan la parodización y la relativización de la visión eurocéntrica, que se analizarán en el presente trabajo, en los siguientes niveles: la religión cristiana —a través de los motivos del cuerpo, sobre todo la boca, el dolor y la beatificación—, la Conquista —su motivación religiosa y la visión del otro— y, por último, las relaciones entre lo real y lo fantástico/maravilloso. Salvo con lo fantástico, en los textos de Iwasaki el humor aparece entrelazado con otros ingredientes que podríamos llamar “inesperados”, como el horror y el material histórico-documental, hecho que en una relación recíproca reinventa los tres aspectos enumerados (el humor, la fantasía y la historia), como veremos en el trabajo.

## 2. PARODIA COMO AUTORREFLEXIÓN Y REESCRITURA

Linda Hutcheon, una de las principales teóricas del postmodernismo, define la parodia como una de las formas fundamentales de autorreflexión que nace del cruce entre la invención y la crítica, entre la expresión creativa y el comentario crítico; como una de las maneras de asumir los discursos del pasado; es decir, de reescribirlos. Al construir niveles de hipertextualidad, según Genette, un texto paródico se escribe sobre otro texto ya existente, pero de ninguna manera parasitando en él o dirigiéndose en su contra. El texto paródico más bien aporta la “diferencia” (la fórmula de Hutcheon es simple: texto + diferencia = parodia) o, en otras palabras, una distancia o inversión crítica que tiene la función hermenéutica y posibilita una relectura del hipotexto mediante su transcontextualización.

En su reescritura irónica del Siglo de Oro español, Iwasaki traza una historia del hombre común, tanto en el sentido documental como ficcional de la palabra “historia”, pero esta vez no se trata de una historia “dorada” sino putrefacta, corrupta. La trama desciende de las alturas de un siglo de erudición, viajes y descubrimientos a un microcosmos de la vida humana de entonces, al micromomento de la extracción de muelas. Textualmente entramos en la boca de los personajes, el epicentro de la trama —entre las caries, las heridas y las suturas—, y es alrededor de ese abismo pestilente donde giran las vidas enteras, tanto seculares como espirituales, junto con lo que representan a un nivel metafórico. A partir de ese instante, la

trama se expande hacia el macrocosmos, y la boca se vuelve simbólica y representativa de toda la podredumbre humana —y no solo de aquel entonces—. A continuación, pasamos a analizar el papel, tanto narrativo como metafórico, que desempeñan la boca y el cuerpo humano entero dentro del esquema de la parodización señalada.

### 3. LA RELIGIÓN CRISTIANA. LOS MOTIVOS DEL CUERPO, EL DOLOR Y LA BEATIFICACIÓN

A través de dos tramas intrincadas, las realidades de la Península y del Nuevo Mundo se unen en una sola: una realidad de los siglos XVI y XVII en los que el nivel de higiene es muy bajo, cuando todavía no existe la anestesia y las operaciones se hacen en cuerpos vivientes, por lo que los pacientes tienen que soportar dolores inimaginables desde la perspectiva del siglo XXI. Estas situaciones extremas, como comenta el mismo Iwasaki en varias entrevistas, son un terreno fecundo para el surgimiento de las creencias que subliman el dolor asociando el sufrimiento a la salvación, a la *imitatio Christi*. Esos mecanismos de defensa representan el dolor como una suerte de experiencia mística (in)comparable con la Pasión de Cristo: “el cirujano era instrumento de Dios y [...] el dolor les revelaba [a los pacientes] una miajita del sacrificio de Nuestro Señor Jesucristo” (Iwasaki, 2005: 24).

Dios, en su infinita sabiduría —prosiguió Utrilla enfervorizado—, dispuso que en las dentaduras anidara el neguijón, para que el dolor de muelas nos acompañara por siempre como advertencia del eterno tormento de la muerte. Y una vez más recurrió a la autoridad de fray Luis de Granada, quien en su *Guía de pecadores* sentenció que el infierno era un perpetuo crujir de dientes y un nauseabundo lugar donde los neguijones devoraban los cuerpos y los demonios atenazaban las muelas por los siglos de los siglos (ibíd.: 28).

Esta imagen del infierno, que hubiera sido el orgullo del mismo Dante, ilustra muy bien el suave deslizamiento desde las escenas de horror hacia la risa, esa transformación —paradójica a primera vista— del infierno en una verdadera “divina comedia”, para quedarnos con la terminología dantesca. *Neguijón* es una sátira, pero Iwasaki no se burla con una intención maliciosa, sino que representa con cierta simpatía los momentos aterradores de la época, condensados en la representación del gusanillo visto como prueba de la relación mística con Dios; “¡porque Dios ha querido [...] que todos estemos llenos de gusanos!” (ibíd.: 27).

La mitología del neguijón está desarrollada muy pormenorizadamente, junto con la mitificación de la boca que cobra dimensiones de una tierra apocalíptica.

ca y devastada, de manera bíblica, por la “peste del neguijón” (ibíd.: 115). La boca se describe como “cloaca del mundo [...] con su compendio de llagas, sus holllines pestilentes y su tumulto de gusanos” o como una ciénaga donde comienza la corrupción no solo del cuerpo sino de toda la raza humana (ibíd.: 85, 29). Todo el proceso de la aparición y la persecución de este monstruito mítico tiene su explicación: “los meollos de los dientes eran una suerte de nerviecillos con los cuales el neguijón alimentaba sus larvas y fabricaba sus capullos, y por eso era preciso chamuscarlos con cauterios o desmenuzarlos concienzudamente con escarbadores”. El imaginario bucal se completa con la pregunta que resume muy bien el mayor problema del hombre barroco, hecha por todo sacamuelas, convertido de esta manera en un héroe épico que salva la raza humana, la pregunta que instiga la mitología y la trama de la novela: “¿cómo impedir el tumulto de gusanos en los dientes, si la boca era puerta de la podre, caldo de carroñas y chimenea del horno de la fábrica del cuerpo?” (ibíd.: 103, 135).

A la imagen de la boca putrefacta se suman dos más: la de la nariz, retomada por Iwasaki del fray Luis de Granada, del capítulo XXX de su *Introducción del símbolo de la fe* (“a través de la nariz se purgaban las flemas engendradas en el cerebro por culpa de los malos pensamientos y los sueños pecaminosos”), y la de los ojos: “las impurezas más sutiles y dañinas eran las que el hombre expelía por los ojos y el aliento de la boca” (ibíd.: 27-28, 85). El cuerpo humano está visto como podredumbre, se lo reduce al nivel de una “fábrica de los gusanos de la corrupción” (ibíd.: 91) o de un bestiario con los erizos que se mueven por nuestras entrañas; así se describe el mal de piedra, comparable con el dolor de los flemones (“algo por dentro se movía, burbujeaba sutilmente y acometía despiadado” ibíd.: 64). El cuerpo es un mecanismo que, paradójicamente, está decayendo en un intento de purificarse y “expulsar sus propias miserias<sup>1</sup>” (ibíd.: 85); es decir, de liberarse de sí mismo e intentar alcanzar el estado puramente espiritual y místico.

El medio por el que lo hace son el dolor, la pena y el sufrimiento, de acuerdo con la doctrina cristiana. Y como el peor de los males era la corrupción de la boca (“hasta los peores males tenían remedio —ya que los dedos gangrenados se cortaban y las almorranas se quemaban con cauterios de plomo y vitriolo romano—, en cambio el dolor de muelas y corrupción de la boca eran para toda la vida, pues aunque las muelas podridas se arrancaran, los neguijones terminarían royendo las piezas vecinas”. ibíd.: 29), el dolor supremo que un ser humano podía sentir era

<sup>1</sup> A continuación se enumeran también el ano y las partes vergonzosas como “ventanas naturales” (ibíd.: 85). A través de ellas se airea el cuerpo humano.

justamente el de muelas. Por consiguiente, ese era el nivel más alto del sacrificio y la expiación, comparable a los estadios de éxtasis que sentían los santos y que se describían en los tratados de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa de Jesús, pero todavía incomparable con el sufrimiento de Jesús Cristo en la cruz, hecho que lo convierte en un mantra o un leitmotiv litúrgico que se repite a lo largo de la novela:

El tacto metálico de las tenazas sobre las muelas le producía siempre una sensación serpentina y de crucifixión. Sentir junto a la lengua y las encías el roce pringoso de aquel instrumento barnizado de coágulos, humores y pus era tan repugnante como imaginar que su boca se había convertido en el cubil de una serpiente. Y sin embargo, el violento tirón de la muela ni siquiera le iba a doler como uno solo de los martillazos que sufrió Nuestro Señor cuando lo clavaron en la cruz (ibíd.: 48).<sup>2</sup>

Existe toda una escala de sufrimiento donde el dolor de muelas ocupa el puesto más alto, incluso por encima de las heridas ocasionadas en una guerra (ibíd.: 88). De acuerdo con eso, solo los tres peores tipos de dolor tenían indulgencia para blasfemar: el dolor de hemorroides, el mal de piedra y el dolor de muelas: “sobre todo cuando el neguijón mordisquea el meollo de los dientes o alimenta a su inmundia progenie con la pus de los flemones” (ibíd.: 85). Y cuando se blasfema en la novela, dentro de la escatología presentada de manera pormenorizada-naturalista, esas palabrotas no se perciben como comentarios de paso, sino más bien como parte muy viva y extremadamente visual de la trama: “Y como la malandanza de la piedra era uno de los tres dolores que tenían dispensa eclesiástica para blasfemar, el caballero Valenzuela se cagó en los serafines y de paso en los querubines” (ibíd.: 45).

“El cólico de riñón era más bélico que el dolor de ijada y más vehemente que el cólico miserere, aunque menos espeluznante que el dolor de los dientes carcomidos por neguijones y de las propias muelas cuando criaban flemones de ampollas blancas como coliflores” (ibíd.: 55); “mientras le aserraban los huesos y lo cauterizaban con aceite hirviendo, al Muñones se le antojó que un gatillazo en las muelas era todavía más doloroso” (ibíd.: 33); así se describen la boca putrefacta y el dolor de muelas, estableciendo como ideal una boca sin dientes que, además, “jamás pecaría de gula, reiría más bien con recato, se guardaría del adulterio y no podría morder los frutos ponzoñosos del placer. Una boca sin dientes allanaría

<sup>2</sup> Otros momentos parecidos son los siguientes: “Una vez que encajaba la muela con primorosa suavidad entre los picos, Utrilla miraba a los ojos suplicantes del enfermo y le susurraba —como si fuera la absolución o una confidencia— que Nuestro Señor Jesucristo había padecido mucho más en la cruz”; “Esa cicatriz nunca será ni como una sola de las señales de la Pasión de Nuestro Señor” (ibíd.: 19, 93).

la salvación a través de una vida contemplativa, mística y anacoreta. Una boca sin dientes —en suma— retardaría la muerte, porque la corrupción de la carne comenzaba en las ciénagas de la dentadura” (ibíd.: 29). Solo el cuerpo bendito de Nuestro Señor Jesucristo estuvo exento de neguijones, por lo que fue el único en subir a los Cielos con la dentadura completa (ibíd.: 99), cosa inimaginable a los pecadores mortales. Parece imposible inventar una mitología o desarrollar un marketing más exitoso para el oficio de sacamuelas, que se convierte en un profeta o un ayudante del mismo Dios, igual o más importante que el sacerdote, mandado por el mismo Dios para salvar las bocas y las almas de los seres humanos.<sup>3</sup>

El personaje de la novela que más se acerca a este ideal es Luisa Melgarejo que aparece guardando cola para que Gregorio de Utrilla le arranque todas las muelas, comprobando así la existencia del neguijón y convirtiéndola a ella, mediante ese acto valiente y devoto, en una santa. Su personaje ficcional se basa en las vidas de dos personas históricas: Santa Apolonia, una mártir de Alejandría del siglo III que fue torturada con la extracción violenta de todos sus dientes —por lo que ha llegado a ser la patrona de la odontología—, y una beata de la historia peruana que llevaba ese mismo nombre y que era una de muchas beatas del virreinato del Perú del comienzo del siglo XVII, amiga de la famosa santa Rosa de Lima. Como explica Iwasaki en uno de sus artículos (2010), Luisa Melgarejo de Soto, esposa del rector de la Universidad de San Marcos, era famosa por el contraste que se relaciona con su intrigante personalidad, investigado por Iwasaki en el mencionado artículo: por una parte se la conocía como mística y tenía reputación de “mujer santísima” y, por otra, se la veía como alumbrada, ya que vivió amancebada con Juan de Soto, por lo que terminó procesada por la Inquisición.

Iwasaki describe a la santa como víctima de sus lecturas que, enloquecida a manera del Quijote, demuestra claramente el paradigma de la sociedad barroca (2010: 59) y el fino límite entre la religiosidad y el disparate, entre el milagro y el engaño, ese límite casi invisible entre lo que *se decide* creer posible y lo que *se decide* dejar en el ámbito de lo imposible o milagroso. “¿Dónde se había visto que dejarse arrancar todas las muelas fuera un milagro? Milagro sería mundificar los dientes, restaurar los meollos, repoblar las encías y desaguarlas de gusanos”, se puede leer en la novela de Iwasaki (2005: 102), con lo que se cuestiona el mismo proceso que Luisa Melgarejo se propone llevar a cabo. Según la creencia barroca, el neguijón, un ser inventado que vive entre los dientes, no es un milagro sino

<sup>3</sup> “el cirujano era instrumento de Dios y [...] el dolor les revelaba una miajita del sacrificio de Nuestro Señor Jesucristo” (ibíd.: 24).

real. El milagro sería deshacerse de él. Es decir, milagrosa sería una realidad sin neguijones, lo que quiere decir la realidad que sí tenemos; ya que, huelga decir, los neguijones no existen, a pesar de que figuran en los diccionarios y tratados de medicina de la época. Sobre la inversión realidad-ficción profundizaremos más adelante. De momento cabe subrayar la importancia del momento voluntario, deliberado e intencional, de toda creencia —uno *decide* creer algo posible o imposible—, por una parte, y el borroso límite entre lo real y lo milagroso o maravilloso.

“Los primeros libros que metió en la trinchera fueron *El símbolo de la fe* y la *Guía de pecadores*, porque el capellán consideraba que fray Luis de Granada era lectura de beatas y mentecatos que luego fingían visiones y arrobos que más bien eran disparates”, leemos en *Neguijón* (ibíd.: 80) en el que, además de poner énfasis en el peligro quijotesco que proviene de los libros, a través de la decisión de Luisa Melgarejo de dejarse arrancar todas las muelas se ironizan el proceso de la beatificación y las señales (disparatadas) de la santidad. El motivo de la dentadura sin dientes se suma a la lista de las señales enumeradas como pruebas de la santidad que se basan en el ejemplo del fraile Solano cuya muerte, como leemos, fue acompañada por “el canto de los pájaros, la música de las esferas y el dulce aroma de su cuerpo” (ibíd.: 104).

Se acaban de analizar los principales motivos de la religión cristiana y las creencias de los siglos XVI y XVII que aparecen ficcionalizados en la novela de Iwasaki, nivelados y divididos en tres grados fundamentales: el infierno, el purgatorio y el paraíso. La boca se representa como cloaca o ciénaga, es decir, como infierno; el dolor de muelas como purgatorio y expiación, y el gusanillo como “semilla del diablo” (ibíd.: 74), como la serpiente bíblica que tienta a los Adán y Eva del Siglo de Oro, pero que, si consiguen resistir, les llevará a vivir en el paraíso en unión mística con Dios, a la manera de Jesucristo.<sup>4</sup> Con respecto al segundo nivel, resulta ilustrativa la fotografía de dos réplicas en marfil de una muela humana que se puede encontrar en la novela (ibíd.: 145), junto a los dibujos de los diferentes tipos de herramientas que utiliza un sacamuelas, de la que deducimos que incluso los hombres del siglo XIX percibían el interior de los dientes como el infierno. En una representación cíclica o espiral que podríamos denominar metarepresentación —una representación que se representa a sí misma representando algo—, una de las réplicas muestra un gusano dental devorando a un hombre pre-

<sup>4</sup> Esas dos experiencias, diabólica y divina, incluso se unen en una de las descripciones de la novela: “El tacto metálico de las tenazas sobre las muelas le producía siempre una sensación serpentina y de crucifixión” (ibíd.: 48).

cisamente dentro de una muela; mientras que la otra representa los tormentos del infierno que, de nuevo, se llevan a cabo dentro de la misma muela.

Podemos concluir que el modo de la representación de estos temas y motivos —es decir, la diferencia contemporánea que transcontextualiza el hipotexto religioso del Siglo de Oro— despoja estas imágenes de su aura mística, racionalizándolas y resultando en el tratamiento paródico y una reescritura grotesca de la iconografía cristiana barroca. Mientras que por una parte se lleva a cabo la mitologización de la profesión del dentista al que se percibe como ministro de Dios en la Tierra; por otra, a la inversa, se ironiza el sistema religioso que, inevitablemente, se reduce a una visita al sacamuelas, con lo que queda patente el efecto humorístico que se produce. En el caso de Luisa Melgarejo, hasta podemos decir que la visita al dentista cobra dimensiones de una procesión, o que una procesión se reduce a una visita al dentista: “Luisa detuvo su paso y miró cariacontecida a la multitud que rezaba por sus muelas, sus dolores y sus gusanos. Lo más granado del reino se había reunido en aquella esquina como en las procesiones del Santísimo” (ibíd.: 104).

#### 4. LA CONQUISTA (Y SU MOTIVACIÓN RELIGIOSA) Y LA VISIÓN DEL OTRO

La parte de la trama que se desarrolla en Lima, junto con su relación con el contexto sevillano, le sirven a Iwasaki para introducir el tema del Nuevo Mundo y, a través de él, relativizar y subvertir la visión eurocéntrica de la Conquista y la percepción del otro. La Conquista y la colonia no son temas centrales en la novela, pero como la trama transcurre a la vuelta de los siglos XVI y XVII, paralelamente en la Península y en el Nuevo Mundo, estos marcos temporales y geográficos le posibilitan a Iwasaki introducir, aparentemente de paso, algunos pequeños guiños que invierten las representaciones canónicas de la motivación evangelizadora y la inferioridad de los indios, muy difundidas en la época.

A diferencia de la mayoría de las crónicas, muchos títulos de las cuales incluso aparecen en *Neguijón*, la novela de Iwasaki —que, con su sintaxis barroca y el estilo descriptivo e informativo, en algunos momentos incluso recuerda la técnica del género— presenta la Conquista no como el gran movimiento de cristianización y “salvación” de las tribus indígenas, supuestamente herejes, sino más bien como salida de emergencia para los infieles del Viejo Mundo. Así, el sacamuelas Gregorio de Utrilla, acusado de hereje y ocultista, huye del Tribunal de la Inquisición y se traslada al Virreinato del Perú para salvar su pellejo. Allí sigue persiguiendo esa

“semilla del diablo”, con lo que el neguijón, como una cuerda, entrelaza la realidad peninsular con la del Nuevo Mundo, junto con el resto de los personajes que participan en ambos relatos.

Asimismo, la misión evangelizadora se ironiza en el siguiente párrafo, en el que en una lista aparentemente arbitraria aparecen “indios salvajes” como una de las razones de la necesidad del oficio de sacerdotes, junto con los neguijones:

El curaca Cobo pensaba que quienes no habían nacido hidalgos o nobles caballeros tenían que someterse para siempre al rigor severísimo del juicio de Dios, pero el Creador, en su infinita sabiduría, había espolvoreado el mundo de enigmas, misterios, plantas tenebrosas, crueles japones, turcos infieles, indios salvajes y corsarios luteranos, para que los humildes sacerdotes también pudieran arrostrar esos peligros y no se contentaran con las pruebas universales de las bubas, los tumores, las piedras de riñón y los neguijones de las muelas (ibíd.: 87).

En este contexto, la inexistencia del segundo motivo, los gusanos dentales, automáticamente desacredita la primera motivación: la cristianización.

De manera similar, en otra enumeración, aparentemente aleatoria, Iwasaki incluye, como quien no quiere la cosa, a un rey inca en una lista muy heterogénea de luchadores notables: “¿Por qué sabemos que Ciro, Alejandro, Aníbal, Viriato, Ruy Díaz de Vivar, Nobunaga y Topa Inga Yupanqui fueron los guerreros más memorables de la historia? Porque sin las letras no se podrían sustentar las armas y porque ‘quien a hierro muere a endecasílabos resucita’, sentenció Linares, más colérico que melancólico” (ibíd.: 96). Como vemos, en la lista no aparece ningún conquistador español, a pesar de que exista todo un género literario dedicado a la alabanza de sus hazañas. En cambio, un representante de la cultura “iletrada” sí aparece enumerado; es más, aparece incluido en el contexto “letrado” de endecasílabos, transformando y subvirtiendo así, además del dicho “quien a hierro mata, a hierro muere”, la percepción narcisista —occidental o eurocéntrica— de grandeza, tanto militar como épica.

Otro momento en el que se mencionan la Conquista y la colonización, el proceso del traslado y la implementación de los valores culturales de España y Occidente a los países precolombinos, sucede en la descripción del proceso de la difusión del *Quijote*, “ese libro inquietante y empedrado de fingimientos”, en ultramar y su representación por los indios de Parinacochas. El choque cultural y la solemnidad española se satirizan a través de la decepción del Marqués de Montesclaros, el virrey del Perú, con la imagen grotesca de la triste figura del Ingenioso Hidalgo que, en la obra representada por los indios, termina llevando aderezos de papagayo (ibíd.: 52-53).

## 5. LAS RELACIONES ENTRE LO REAL Y LO FANTÁSTICO

Haciendo frecuentes referencias al imaginario religioso de la época y citando varios manuales y tratados, como la mencionada *Guía de pecadores*, Iwasaki ofrece la otra cara de la medalla (del Siglo) de Oro español, que ha entrado a formar parte de la historia literaria mundial de manera algo filtrada, podríamos decir “depurada” —lo que, cabe señalar, es consecuencia inevitable de toda canonización—. Al referirse a esa época, se suelen mencionar exclusivamente las obras de los autores monumentales —o “autores monumentos”, en términos de Foucault— como Cervantes, Quevedo o Calderón de la Barca; con lo que se elude una larga serie de crónicas, hagiografías, tratados de medicina y odontología, libros “*de las supersticiones y hechizerías y vanos conjuros*” o “*contra el pecado de la simple fornicación, donde se averigua que la torpeza entre solteros es pecado mortal, según ley diuina, natural y humana, y se responde a los engaños de los que dicen que no es pecado*”. Creámoslo o no, los últimos dos ejemplos forman parte de los títulos de dos libros verdaderos: el primero de Fray Martín de Castañega, de 1529, y el segundo de un contemporáneo suyo, Fray Francisco de Farfán, de 1585 (ibíd.: 159, 161, cursiva en el original).

A lo largo de la novela, pero sobre todo en las doce páginas de la “Biblioteca del *Neguijón*” adjuntada al final, Iwasaki cede la palabra precisamente a esta omitida o menos conocida bibliografía de la época; sin dejar de lado, no obstante, a los grandes maestros, como Cervantes, con el que también mantiene varios diálogos intertextuales —varios críticos han señalado que ya el nombre del personaje del “Muñones” hace un guiño, a la vez cariñoso e irónico, a su figura—. En el apéndice bibliográfico se nos ofrece una lista de todas las fuentes utilizadas en la novela. Iwasaki explica, de una manera que podría parecer anticlimática porque abiertamente nos aclara la duda, que los libros y autores citados por los personajes, y hasta las referencias a sus contenidos —incluida la definición del “neguijón”—, no forman parte de la ficción —menos uno de los títulos que sí es apócrifo—. Sin embargo, la condición real y verdadera de la bibliografía utilizada, de la misma manera que la de los tratamientos médicos y “religiosos” llevados a cabo en la novela, no se esconden precisamente para subrayar la característica *ficcional* o *fantástica* de la realidad del Siglo de Oro.

Como es sabido, en la tradición literaria lo fantástico se suele plasmar de una de las siguientes maneras: por una parte, los acontecimientos inverosímiles irrumpen en la realidad familiar —como, por ejemplo, en E. A. Poe o H. P. Lovecraft— y, por otra, en una realidad imaginada se producen sucesos en concordancia —o no—

con las reglas establecidas por esta realidad nueva — como, por ejemplo, en Borges o Cortázar —. No obstante, además de estos dos niveles, en la literatura de Fernando Iwasaki encontramos uno más: los elementos más asombrosos se encuentran en la realidad que solemos percibir como conocida, cercana y, lo más importante: real y existente. Con títulos verdaderos que parecen inventados, con definiciones lexicográficas de alimañas inexistentes y con toda una ciencia bien desarrollada — casi podríamos decir “industria” —, tanto teórica como práctica, de cómo deshacerse de ellas y, finalmente, con la influencia enloquecedora que ejercen los libros en la vida “real”, como vemos a continuación, Iwasaki presenta lo verdadero como inverosímil; lo real como maravilloso, borrando el límite entre la realidad y la irrealdad, la realidad y la ficción, la realidad y la literatura. Es justamente del ingrediente fantástico de la realidad del Siglo de Oro de donde proviene el efecto humorístico de la novela. Los mitos y mitologías del pasado ahora nos parecen fantásticos; incluso podríamos decir que para hacer ciencia ficción no hay que mirar hacia el futuro sino al pasado, por lo menos con respecto a disciplinas como la religión, medicina, odontología y farmacia, cuyos manuales, con el transcurso del tiempo, se han convertido en ficción, una ficción peligrosa además, a la manera del *Quijote*.

“¡Qué peligroso era escribir libros, ya fueran de plantas, devociones o caballerías!” (ibíd.: 76), exclama el narrador de *Neguijón* al comentar la situación del caballero Valenzuela (“gentilhombre de Jaén”) que, viviendo en las montañas de Cuzco, Juli, Chuquiabo y Paucartambo — los nombres “exóticos” no están aquí por casualidad — aprendió muchas recetas de un curaca al que servía como secretario; es decir, probaba sus menjunjes. “Su estancia en la cárcel de Sevilla le había servido para verificar que las armas eran menos dañosas que las letras, y por eso desconfiaba de todos los libreros, eruditos y poetas, igual que de barberos, algebristas y sacamuelas” (ibíd.: 76), se afirma a continuación; con lo que, por una parte, se introduce el arquetipo de la lucha entre las armas y las letras y se alude al peligro quijotesco de enloquecer por leer, tanto los libros de caballería como la biblioteca del Siglo de Oro español, y por otra, se igualan todas las profesiones que utilizan cualquier tipo de literatura o manuales.

Como ya hemos señalado, las descripciones minuciosas de los aspectos nauseabundos de la realidad — sobre todo de los relacionados con el dolor y las enfermedades —, contadas de una manera completamente antidramática, cobran dimensiones ficcionales, casi fantásticas. El gusanillo neguijón, invisible pero omnipresente, al que nadie ha visto pero del que todos tienen miedo, obtiene características de un dios o demonio todopoderoso, convirtiéndose en un monstruo mítico, un santo grial o piedra filosofal buscada por los sacamuelas, esos extirpadores

del mal y de la peste. En su ejemplo vemos que (el momento voluntario de) la mera creencia ya es peligrosa, dado que en un intento de liberarse de un animalito inexistente, un dentista le hace más daño a un paciente con sus “botadores”, “martillicos”, “cincales”, “gatillos”, “tenazas”, “descarnadores”, “lancetas”, “punzones”, “limas”, “atacadores”, “escarbadores”, “sondas”, “perforantes”, “legras”, “escolpos”, “barrenas”, “garabatillos” y “pelicanes” —que más bien parecen herramientas de un mecánico o un albañil que de un estomatólogo— que le sirven para “desenterrar”, “aflojar” o “desaforar” —son todas expresiones de la novela que aparecieron debajo de las imágenes de los instrumentos respectivos— de lo que un gusanillo le haría en toda su vida. Como en la medicina galénica, un dolor se cura con otro dolor mayor. Dibujado con una lupa y aumentado hasta las dimensiones caricaturescas, el reino del neguijón obtiene características primero de horror y temor —esa es la percepción del Siglo del Oro—, para pasar a convertirse seguidamente en humor grotesco, visto desde la perspectiva contemporánea. Esa danza temporal, estilística y genérica en la frontera un poco contradictoria entre dos mundos a primera vista opuestos, el horror y el humor, que aparecen estrechamente entrelazados, es muy frecuente en Iwasaki. En otro texto suyo, el autor peruano cita la famosa frase de Marx que podría explicar esta técnica: “la historia se repite la primera vez como tragedia y la segunda como farsa, a partir de la cuarta o quinta repetición tal vez solo nos quede la literatura” (2008: 19). Es decir, en su reescritura paródica de la “tragedia” del Siglo de Oro, el texto de Iwasaki se convierte en una farsa o comedia grotesca.

## 6. RELATIVIZACIÓN Y PARODIZACIÓN DE “LO REAL MARAVILLOSO”

Con una historia de horror podrido y putrefacto, contada con la misma “cara de palo” con la que García Márquez decía que había contado su realismo mágico, se consigue un efecto de relativización y parodización de “lo real maravilloso”, ya que resulta que no había que hacer viajes a ultramar para encontrarlo; estaba ya presente en el contexto más conocido y cercano a un español: en su propia cultura y literatura; es más, en el período cumbre de las mismas. Como vemos en *Neguijón*, la realidad española del Siglo del Oro es más fantástica que cualquier irrealdad inventada. Paradójicamente, habría que podarla para que quedara verosímil o realista. Asimismo, a un nivel más amplio, se critica y parodia esa manera simplista y exotista de percibir las culturas y literaturas; una visión reduccionista que floreció y que se impuso como obligatoria con el *boom* hispanoamericano y contra

la que ya reaccionaron varias generaciones posteriores. Las reflexiones de Iwasaki, expresadas en varios artículos y entrevistas y ficcionalizadas en esta novela, también se desarrollan en esta dirección.

En la colección de ensayos titulada *rePublicanos. Cuando dejamos de ser REALISTAS*, lo que es un divertido juego con la polisemia de las palabras “(re) publicano” y “realista”, Iwasaki reúne los tópicos histórico-literarios relacionados con el continente latinoamericano, averiguando en unos entretenidos pero lúcidos mecanismos de pensar si los estereotipos que (no) valen para América Latina funcionan en el caso de España, o viceversa. En el primero de los ensayos, titulado “Una modernidad a la antigua”, el autor hace un truco parecido al de *Neguijón*, en el que sugiere que “la mariposa hispanoamericana del realismo mágico alguna vez fue un gusano barroco español” (2005: 157) e invierte la percepción de la Edad Moderna, tanto española como hispanoamericana, buscando sus orígenes; es decir, el gusanillo del que floreció, en el desmoronamiento del feudalismo, la reforma religiosa y la revolución industrial, cultural e ideológica de la época entre los siglos XV y XVIII. Argumentando que estos avances no se produjeron en el caso de España, por lo que tampoco pudieron ser “transportados” a la colonia, concluye que:

una legión de románticos viajeros franceses, británicos y alemanes se congratulaban por tener la posibilidad de recorrer un país *tan bárbaro, tan primitivo y tan pintoresco* sin tener que salir de Europa. [...] Descontando la diferencia de oportunidades, las clases dominantes de España y América Latina fueron muy semejantes en su *concepción estamental, rentista y prejuiciosa del mundo*, la prosperidad y el conocimiento, mientras que las clases populares de todo el orbe hispano compartieron idénticas condiciones de *atraso, explotación e ignorancia*. De hecho, no creo que cometa ninguna arbitrariedad si afirmo que durante el siglo XIX [y nosotros añadiríamos también los siglos anteriores] no había mayores diferencias socioeconómicas y culturales entre un pastor extremeño y un pastor boliviano, un labriego andaluz y un labriego nicaragüense o un pescador gallego y un pescador peruano (2008: 28, énfasis agregada).

Podemos afirmar que esta idea prevalece también en *Neguijón*: la atmósfera del horror y el dolor la siente igualmente un inquisidor español que un dentista peruano. La nivelación de las situaciones se comprueba también en la estructura de la novela que, a pesar de la técnica de contrapunto y de los saltos espacio-temporales, empieza y acaba el mismo día; por lo que, como señala Reverte Bern, termina siendo circular.<sup>5</sup> En otras palabras, a nivel del contenido no hay contrapunto y

<sup>5</sup> “El desarrollo de la primera línea, la peruana, en 1616, hace que la segunda, en Sevilla, pueda interpretarse como un amplio *flashback* o ejercicio de memoria del grupo protagonista” (Reverte Bern, 2008: 750).

se borran todas las dicotomías entre lo civilizado y lo bárbaro (Mullee: 6), lo real y lo maravilloso, la religión y la superstición. Según Iwasaki, en los países de habla hispana “las fuerzas oscurantistas extinguieron incluso las ‘Luces’ de la Ilustración y entronizaron la superchería —tan mexicana, tan argentina, tan española— de que solo el sufrimiento nos hará felices” (2008: 42). Que este principio era verídico también en el Siglo de Oro nos demuestra la “íntima soledad del sufrimiento” y la “liturgia del dolor”, tematizadas en *Neguijón* (Iwasaki, 2005: 64, 29) y analizadas al comienzo del trabajo.

En los ensayos de *rePublicanos. Cuando dejamos de ser REALISTAS*, Iwasaki insiste en el adjetivo “rocambolésco” y no “maravilloso” al referirse tanto a la historia española como a la hispanoamericana. Para él no es maravilloso algún supuesto milagro o una característica supuestamente exótica de algún país que ya es maravilloso o exótico por ser diferente —es decir, por ser otro país—, que son maravillosos los mitos históricos o literarios, creencias e interpretaciones que han entrado a formar parte de la historia, o de la historia literaria, como hechos o datos incuestionables, mientras que únicamente son incuestionadas.<sup>6</sup> Al hablar de los “caudillos, comandantes y generalísimos” en el ensayo homónimo y al criticar que la abyección, el horror y la impunidad de la novela del dictador no se presten a la ironía en el subgénero —como sí ocurre con la arbitrariedad, el autoritarismo y la ilegalidad—, Iwasaki se pregunta cómo es posible que, a pesar de que en poco más de cincuenta años (entre 1820 y 1873) España tuvo más de cien gobiernos, cuatro guerras civiles y dos mil golpes, sublevaciones, pronunciamientos y revoluciones, el arquetipo del caudillo militar siga “latinoamericano, de preferencia caribeño y, a ser posible, bananífero” (2008: 103). Parafraseando lo dicho, para concluir nos podríamos preguntar lo siguiente: ¿Cómo es posible que, a pesar de que el Siglo de Oro español esté poblado de gusanillos de los dientes, el arquetipo de lo real mara-

<sup>6</sup> Hecho que comprobamos con las siguientes citas: a) “Los debates sobre la ciudadanía de las ‘castas’ nos muestran a los diputados de las Cortes de Cádiz empeñados de hallar excepciones a la igualdad a través de la discriminación negativa. Casi doscientos años más tarde, los parlamentarios españoles y latinoamericanos continúan buscando excepciones a la igualdad, solo que ahora a través de una discriminación positiva que recompensa o sanciona siguiendo criterios étnicos, sexuales o religiosos, como si hubiera ecuatorianos más ecuatorianos que unos o españoles menos españoles que otros. ¿No es *maravilloso* que en el mundo hispánico lo reaccionario consista en proclamar la igualdad entre la ley?” (2008: 81); b) “La historiografía tradicional siempre ha querido creer que aquel nuevo país soñado por Bolívar era de inspiración napoleónica, cuando lo que resulta obvio es que su modelo original era lisa y llanamente colonial: el viejo virreinato del siglo XVII. ¿No es *maravilloso* que casi doscientos años más tarde la ‘utopía bolivariana’ siga teniendo credenciales libertarias y revolucionarias?” (Iwasaki, 2008: 90, énfasis agregado).

villosa siga siendo latinoamericano, de preferencia colombiano y, a ser posible, con mariposas amarillas?

A lo largo del trabajo hemos ido explicando cómo Fernando Iwasaki lleva a cabo el proceso de la relativización y la parodización de la visión eurocéntrica valiéndose de los motivos de la religión cristiana —sobre todo de las funciones que en ella desempeñan el cuerpo: en primer lugar, la boca; luego, el dolor y la beatificación—, la Conquista y la visión del otro y, por último, las relaciones entre lo real y lo fantástico. De esta manera se subvierte la percepción de la cultura o la literatura como “real” o “maravillosa” y, en última consecuencia, se trastorna todo el proceso de la canonización (occidental/accidental) guiado por tales principios. Esta conclusión nos lleva al texto “El cuento latinoamericano y el canon accidental”, en el que Iwasaki cuestiona el proceso de formación del canon, tanto latinoamericano como universal. A todos estos niveles se ha llevado a cabo un proceso de relectura y reescritura desde la sensibilidad contemporánea del estilo y la sensibilidad de otra época; por lo que la novela *Neguijón* también se puede leer como metaliteraria, ya que habla del proceso de lectura que es siempre una nueva escritura, en un nuevo tiempo y en un nuevo contexto.

El léxico barroco en una sintaxis contemporánea, el tema y el estilo naturalistas pero con una gran dosis de humor, la hagiografía y la escatología, la espiritualidad y la superchería, la realidad como ficción, el Siglo de Oro como siglo putrefacto y de dolor, el Siglo de Oro como realismo mágico, el gusanillo en los dientes como piedra filosofal, el dolor de muelas como Pasión de Cristo, la religión como visita al dentista, la mariposa como gusano son las imágenes invertidas y aparentemente contradictorias con las que Fernando Iwasaki, mediante la distancia y los juegos irónicos con las múltiples convenciones, para decirlo con la terminología de Hutcheon, combina la expresión creativa y el comentario crítico para producir una de las mayores formas de la autorreflexión moderna: la parodia. Imitando, pero a través de una subversión irónica; repitiendo, pero con una distancia crítica, Iwasaki primero incorpora y luego invierte los momentos clave de la memoria cultural hispana. Utilizando las típicas estrategias retóricas de la hipérbole, el eufemismo y la ironía que observamos en el trabajo, se producen divertidos mecanismos de pensar, tanto la literatura como la historia, pero también de cuestionar los mismos mecanismos de pensar. Como vemos, con Iwasaki, la literatura cuestiona su propio funcionamiento y se comenta a sí misma, desde dentro.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- HUTCHEON, L. (1985): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- IWASAKI, F. (2005): “El cuento latinoamericano y el canon accidental”, [http://cort.as/s\\_PS](http://cort.as/s_PS)
- . (29/05/2005): “La fe ya no basta, para dejarnos arrancar una muela, ahora hay anestesia”, entrevista por Jesús García Calero, *Diario ABC*, Sevilla, [http://cort.as/s\\_Pg](http://cort.as/s_Pg)
- . (2010): “Luisa Melgarejo de Soto, ángel de luz o de tinieblas”, *América sin nombre*, nº 15, pp. 59-68.
- . (2005): *Neguijón*, Madrid, Alfaguara.
- . (2008): *rePublicanos. Cuando dejamos de ser REALISTAS*, Madrid, Algaba.
- MULLEE, M. S. (no publicado): “Crisálida: el diálogo transoceánico en *Neguijón* de Fernando Iwasaki”, disponible en *Academia.edu*, pp. 1-9.
- REVERTE BERN, C. (2008): “De Sevilla a Lima durante el virreinato: acerca de *Neguijón* de Fernando Iwasaki”, *El Viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*, VII Congreso Internacional de la AEELH, Universidad de Valladolid, pp. 749-760.



**3. SECCIÓN**  
**ESTÉTICA DEL HORROR**  
**MANUEL BROULLÓN LOZANO (COORD.)**



# EXPRESIONES ARTÍSTICAS DEL HORROR

BROULLÓN LOZANO, MANUEL  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)  
Investigador predoctoral  
Código Orcid: 0000-0003-0840-474X  
mbroullon@us.es

Uno de los aforismos gráficos más famosos del pintor español Francisco de Goya y Lucientes es aquel cuyo título reza: “El sueño de la razón produce monstruos”. En él, una figura humana, tendida sobre un escritorio, permanece indiferente al aleteo de bestias y criaturas extrañas que lo rodean durante su letargo. ¿Qué esconde este sueño, qué delirios aparecen en torno al sujeto? Esta experiencia señala el lugar de una frontera que amenaza con quebrarse, dejando pasar a todas aquellas criaturas al ordenado y armónico universo de la razón: es este el lugar del Horror.

El encuentro también sobre una frontera abierta entre la semiótica y la filosofía condujeron a dos doctorandos —Manuel Broullón y Paula Velasco— a hacer una llamada a jóvenes investigadores de toda España en el año 2014 para seguir razonando, para seguir pensando sobre este lugar común: ¿Por qué la experiencia al límite nos fascina? ¿Por qué el arte, especialmente en los periodos barrocos, ha preferido el Horror antes que las proporciones ordenadas del clasicismo? Las tornas se invierten, y el personaje de Goya se ve obligado a despertar para enfrentarse a ese delirio que le rodea.

La respuesta a esta llamada no se hizo esperar, y así es que los trabajos aquí reunidos suponen una selección de las comunicaciones y los talleres mantenidos durante el Seminario Expresiones Artísticas del Horror, celebrado el día 3 de abril de 2014 en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla con participación de estudiosos procedentes de distintas universidades españolas; a saber, Sevilla, Pablo de Olavide, Málaga, Burgos, País Vasco, Pompeu Fabra e Internacional de Cataluña. Dichos trabajos son el producto del hacer compartido y del debate público de sus autores con la comunidad investigadora, tanto en el seno de aquella jornada como a través de los sistemas de revisión de la revista *CAUCE*.



# SEMIÓTICA DE LA AUSENCIA: RASGAR EL VELO DE LA TRANSCENDENCIA EN *DON GIOVANNI* (W. A. MOZART, L. DA PONTE)

BROULLÓN LOZANO, MANUEL A.  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)  
Personal de Investigación en Formación (VPPIUS)  
Código ORCID: 0000-0003-0840-474X  
mbroullon@us.es

**Resumen:** la ópera *Don Giovanni* K. 527 con música de Wolfgang Amadeus Mozart y libreto de Lorenzo Da Ponte suscita un gran interés a la vista de su ambigüedad. Los dos estrenos de la ópera (Praga, 1787; Viena, 1788), con finales completamente distintos, muestran una incertidumbre en su interpretación. El presente trabajo se propone practicar el análisis semiótico de una puesta en escena concreta estrenada en el Teatro Alla Scala de Milán el 7 de diciembre de 2011 con escenografía de Michel Levine, dirección escénica de Robert Carsen y con Daniel Barenboim al frente de la orquesta. Con las herramientas que nos ofrece la semiótica en colaboración con la hermenéutica de la obra artística nos será posible estudiar los signos en su historia efectual, señalando así las expresiones estéticas del horror en torno a dos ejes: 1) la transgresión de los límites y 2) la irrupción de la transcendencia en el espacio escénico en función de la estructura circular de la ópera.

**Palabras clave:** *Don Giovanni*. Horror, sublime, transgresión, identificación, semiótica.

**Abstract:** the opera *Don Giovanni* K. 527 composed by Wolfgang Amadeus Mozart on Lorenzo Da Ponte's poems arises as an interesting object of study due to its ambiguity. The fact the first two releases of the opera (Prague, 1787; Viena, 1788) have two different endings support this ambiguity on the interpretation. This essay will analyze the staging of the opera at Teatro alla Scala (Milano) on December the 7th 2011 with Michel Levine's scenary, under Robert Carsen's direction and with Daniel Barenboim conducting the orchestra within the approach of semiotics and hermeneutics of the work of art and considering the sign on its effectual history. Besides, this paper analyzes the representation of horror in *Don Giovanni* in two different ways: 1) as a transgression of limits and 2) as the breaking in of transcendence on stage due to the circular structure of the opera.

**Key-words:** *Don Giovanni*. Horror, sublime, transgression, recognition, semiotics.

## 1. INTRODUCCIÓN Y MARCO GENERAL

Cuando paseando por una antigua ciudad civilizada, una de aquellas que contienen los más importantes archivos universales, algo atraiga tu mirada hacia lo alto, pues por las plazas públicas y en las esquinas hay personajes inmóviles más grandes que quienes pasan a pie que te hablarán en un lenguaje mudo de pomposas leyendas de gloria, de guerra, de ciencia y de martirio ¡huye! Seas quien seas, el más despreocupado de los hombres, el más desgraciado, el más vil, pues *el fantasma de piedra* se apodera de ti durante algunos minutos, y te condena, en nombre del pasado, a pensar en cosas que no son de este mundo (Baudelaire, 1965: 340).

En su conferencia sobre Europa, Georg Steiner hace referencia a los vestigios de la memoria en el espacio urbano: una “verdadera cámara de eco de triunfos históricos, intelectuales, artísticos y científicos” (Steiner, 2008: 48). Mediante su descubrimiento, lo ausente se hace presente provocando “una desconexión, un desfasaje, un anacronismo” (Agamben, 2008: 1-2), como si se abriera un agujero negro. Bien sabemos que el signo se actualiza cuando es interpretado, que el acto de lectura trae al presente todo significado fijado en una superficie discursiva. Bajo este punto de vista, cualquier interpretación consiste en un fenómeno especular de contraste entre el tiempo de la evocación y el tiempo de lo evocado. Pero en determinadas circunstancias, las de lo intempestivo, este choque también podría ocasionar una desestabilización en la percepción y la conciencia. Dado que el espacio en su historicidad es un archivo que conserva los signos de otros tiempos, ¿qué sucede cuando el archivo, abierto de forma inesperada, descubre todo un universo hasta entonces oculto? El eje temporal se quiebra, y el sujeto intérprete, presa del desconcierto, se ve irremediabilmente desplazado. Se ve forzado a dar un paso atrás, aunque este paso atrás pueda provocar en ocasiones una reacción de temor, de miedo o incluso de horror.

En particular, el signo estético es un “fantasma de piedra” privilegiado por su capacidad para mostrarnos los “rostros del tiempo” como los ha denominado Gilbert Durand (1982), estructura de lo imaginario antropológico que alude directamente al problema humano de la vida y la muerte, tótem cultural, miedo atávico y fundamento de toda manifestación mítica. La visión de la muerte, dirá Heidegger (2009), zarandea al sujeto, provoca la caída en el mundo del “ente” haciendo de él una proyección, un *ser-para-la-muerte* pero también un *ser-en-el-mundo*.

Del mismo modo que los *wanderer* de Steiner deambulan por laberínticas calles “atrapados en la telaraña de un *in memoriam* luminoso y a la vez sofocante” (Steiner, 2008: 50), en sus correrías durante la noche, Don Giovanni y Leporello

escuchan una voz tenebrosa en el cementerio. Esta voz grave de bajo lírico brama con clamor de venganza: “*di rider finirai prima dell’aurora*”<sup>1</sup> (Da Ponte, 2011: 565). El señor y el criado desenvainan sus espadas y golpean las tumbas según leemos en las acotaciones del texto dramático: “*mette la mano alla spada, cerca qua e là pel sepolcreto, dando diverse ‘percosse’ alle statue*” (ip. cit.: 565)<sup>2</sup>. Esta es una reacción violenta en defensa propia que delata *miedo*, concepto definido por la 22ª edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española como “perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo de daño real o imaginario”. Aún no es *horror*, lo veremos más adelante, sino miedo: un comportamiento instintivo y fisiológico.

Pero el miedo de Don Giovanni y Leporello es también una reacción comunicativa ante una unidad significativa, una respuesta que prolonga el diálogo con el fantasma de la memoria. Dado que toda construcción semiótica —por muy abstracta que sea— se actualiza en sus consecuencias parece que el gesto violento no gusta demasiado a aquella voz de ultratumba, pues es tomada como una perturbación del orden, como un sacrilegio hacia el misterio de la inexorabilidad del tiempo: “*Ribaldo, audace! / Lascia a’ morti la pace*”. (ibíd.: 565)<sup>3</sup>. En ese momento preciso, Don Giovanni, como los *wanderer* de Steiner, alza la vista e identifica sobre un sepulcro la efigie marmórea de una estatua mortuoria: “*Ehi? Del Commendatore / non è questa la statua? Leggi un poco, / quella iscrizione*” (ibíd.: 565)<sup>4</sup>. Por medio de la palabra actualizada, la memoria del difunto se manifiesta explícitamente en el presente de la enunciación.

## 2. ACLARACIÓN CONCEPTUAL: CONSTRUCCIONES SEMIÓTICAS DEL MIEDO, DEL TEMOR Y DEL HORROR EN *DON GIOVANNI*. LITERATURA Y MÚSICA

Nos encontramos, naturalmente, repasando el argumento de la escena X del acto II del *Dramma Giocoso in due atti* “*Il dissoluto punito, ossia il Don Giovan-*

---

<sup>1</sup> “Dejarás de reír antes de la aurora”. La traducción es mía; en vista de la ausencia de buenas traducciones me ha parecido pertinente conservar los versos dapontianos en versión original italiana para hacer notar ciertos matices de complicada expresión en lengua española.

<sup>2</sup> Echa mano a la espada, busca aquí y allá en el sepulcro dando golpes a las estatuas. Traductores como Sánchez (1999) traducen “*percosse*” como “paliza”. Si bien es sinónimo de “golpe” o “enviste”, me parece interesante señalar el componente violento, instintivo e irracional de la “paliza”.

<sup>3</sup> “¡Libertino, osado! / Deja en paz a los difuntos”.

<sup>4</sup> “¡Ah! ¿No es esta / la estatua del Comendador? / Léeme aquella inscripción”.

*ni*” escrito por Lorenzo Da Ponte y que sirvió de libreto para la ópera compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart con el mismo título. El poeta veneciano es inteligente al situar la identificación del monumento mortuario en un juego de apariencias. La estatua que Don Giovanni identifica como la efigie del Commendatore se refiere a Don Pedro, padre de Donna Anna, a quien Don Giovanni arrebató la vida al final de un duelo a muerte durante la escena primera del acto I (Da Ponte, 2013: 39-40). Por eso, en el momento en que el ausente, el difunto, se manifiesta a través de la lectura de un monumento que lo rememora aquí y ahora se produce una quiebra. Sin embargo esta aparición no es instantánea. En la identificación del signo se suceden tres momentos, *latencia*, *velo* y *manifestación*, acompañados de tres reacciones padecidas por el sujeto de aquel reconocimiento: el *miedo* —ya lo hemos visto en el apartado anterior—, el *temor* y el *horror*<sup>5</sup>.

Lo intempestivo, por no ser ni esperado ni deseado, interrumpe las reglas del juego. Entonces al *miedo* lo sucede el *temor*, modalidad virtualizante referida a lo que *podría* pasar. Es un “no-querer” opuesto al deseo en “una estructura sintáctica que presupone una reciprocidad de sujetos antagónicos” (Greimas, 1979: 405). El temor eleva al cuadrado el impacto del miedo cuando, en su sintaxis, uno de esos dos sujetos antagónicos permanece oculto detrás del velo del discurso; pues no es un fantasma, sino una estatua de piedra con una inscripción la que increpa a Don Giovanni. Diríamos que el pronombre encubre al sustantivo, a la revelación directa de la sustancia. El *temor* es una virtualidad, en todo caso una presión sobre la conciencia, ya que el sujeto se sitúa frente a lo que se vislumbra detrás de un velo protector pero que aún no se ha manifestado en su totalidad. Y ante lo desconocido no es posible saber ni de la magnitud del peligro que acecha ni de la estrategia discursiva que conviene adoptar. “De lo que no se puede hablar mejor es callar” en palabras de Wittgenstein (1921: 183). Por ello el temor suscita en cierto modo una parálisis en quien lo padece, como es el caso de Leporello.

Si damos un paso hacia delante, la *manifestación*, aparece entonces la nada agradable conciencia de finitud de la existencia, de los límites de la experiencia y de la conciencia humana. Se rasga el velo de la transcendencia, y al *temor* del “podría ser” lo sucede el *horror* de la visión de aquello que supera a la conciencia humana; esto es, la transcendencia. Y es que el horror como concepto estético significa una experiencia al límite: “la atrocidad, la monstruosidad, la enormidad [...] que tiene

<sup>5</sup> Emplearemos en todo momento las definiciones aportadas al respecto por Vázquez Medel, 2001: 739-753.

que ver con la desmesura, sea objetiva, sea subjetiva” (Vázquez Medel, 2001: 747). De hecho, la estética del romanticismo (Burke, 1987; Trías, 2006) nos ha mostrado cómo la experiencia de lo sublime produce horror en el sujeto experimentador. La inmensidad de lo infinito abruma al ser humano, lo hace empuqueñecer. Por ello, para el ser humano, la ausencia, el velo del discurso, la representación pronominal que objetiva y por tanto eclipsa a la transcendencia tras una sintaxis, es el único modo soportable de exposición a ella. Solo así el sujeto puede sobreponerse a su finitud y emprender el romántico combate contra Dios por medio del conocimiento de su *ser-al-límite*, de su *ser-en-el-límite*. En palabras del poeta Hölderlin: “*furchtlos bleibt aber, so er es muß, der Mann / [...] listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft*”<sup>6</sup> (2009: 145-147).

No obstante, aunque el horror aparece asociado a un sentimiento abrumador e incluso a la parálisis en el habla y en la acción, no implica necesariamente la impotencia. Si existe una cierta capacidad de agencia del sujeto antagónico ante la acechanza de su oponente todo es posible en tanto que presenta un no-estado o un proto-estado virtual. El abismo abierto entre dos temporalidades que chocan y se contaminan en el nivel de lo virtualizante desencadena una “explosión de sentido”, un juego de enmascaramiento y desenmascaramiento en esferas paralelas que abre la posibilidad de diversas realidades alternativas en las que el sujeto proyecta distintos órdenes textuales y sentidos:

En el mundo irrumpen eventos, cuyas consecuencias son imprevisibles. Estos eventos dan impulso a una amplia serie de procesos sucesivos. En el momento de la explosión, como ya hemos dicho, es como si hubiera sido desconectado del tiempo, y de ello parte el camino hacia una nueva etapa del movimiento gradual, señalada por el retorno al eje temporal. Sin embargo la explosión genera toda una cadena de otros eventos. Antes que nada, su resultado es la aparición de un complejo de consecuencias igualmente verosímiles (Lotman, 1998: 82).

Es por ello por lo que Leporello se enmascara bajo su rol de pobre servidor y responde: “*Scusate... / non ho imparato a leggere / A' raggi della luna...*” (Da Ponte, 2013: 702). El criado, en su cobardía, intenta crear una máscara (incompetencia e ilegibilidad) que lo mantenga al margen de las amenazas de aquella aparición espectral. Pero Don Giovanni, descreído, juega con otras reglas. Obliga a su criado a leer la lápida mortuoria entre burlas y amenazas de muerte con el fin de asustar-

---

<sup>6</sup> “Audaz se vuelve el hombre cuando está en presencia de Dios / [...] hasta que la ausencia de Dios lo ayude”. La traducción es mía.

lo: “Orsù va’ là/ o qui t’ammazzo e poi ti seppellisco”<sup>7</sup> (*ibíd.*: 703). Leporello obedece y lee en voz alta: “Dell’empio che mi trasse al passo estremo/ qui attendo la vendetta” (*idem.*)<sup>8</sup>. En ese momento el amedrentado siervo vislumbra la fragilidad del velo y se espanta ante la posibilidad de que el más allá pueda cumplir sus amenazas. Entonces el temor deviene verdadero *horror* al dar voz y por tanto materia, existencia, presencia, al difunto Don Pedro a través de su epitafio. Steiner señala que, cuando bajo la soberanía del recuerdo, este se hace presente a través de documentos y monumentos, el espacio como “lugar de la memoria tiene su lado oscuro” (Steiner, 2008: 50). El cementerio, hasta ese momento del drama, lugar de juegos y escondite preferido por Don Giovanni y Leporello, se transfigura ahora en frontera entre dos tiempos, entre dos órdenes que chocan. En el texto de la cultura, en nuestra cultura desde la cual vivimos, este efecto desestabilizador del monumento viene dado por una semantización de los espacios:

el jardín de Goethe casi toca Buchenwald, donde la casa de Corneille es vecina de la Place du Marché donde Juana de Arco fue atrocemente ejecutada. Por todas partes monumentos conmemoran el asesinato individual o colectivo (*idem.*)

La muerte es lógicamente el primer arquetipo de todos los rostros del tiempo. Por su parte Mozart, siempre inteligente, amplifica el efecto poético de su compañero escritor trayéndonos de vuelta en la partitura de la escena X (Mozart, 2013: 224-251) a la atmósfera sonora de aquel inicio del acto I, en la obertura, y al final de la escena primera, en donde el Commendatore caía atravesado por la espada de Don Giovanni (*ibíd.*: 8-21). Si el recitativo de la escena décima en el acto II (el cementerio) arranca con un carácter desenfadado y juguetón muy mozartiano que acompaña a los juegos de Leporello y Don Giovanni, en el compás 49 (Mozart, 2013: 244) la melodía de Leporello encuentra una alteración con un sostenido en fa. Esto quiere decir que la armonía modula de do mayor a la patética tonalidad de re menor, dominante en la escena del duelo. Estamos ante una isotopía significada mediante la recurrencia de una tonalidad menor —de sonoridad oscura— en contraste con otra mayor —de sonoridad jovial— en función del orden de los intervalos en la escala de un modo y de otro.

A continuación, las provocaciones de Leporello a “*la statua gentillissima del gran Commendatore*”<sup>9</sup> (Da Ponte, 2013: 582) en una melodía tan ágil como inestable van dando paso a figuras más largas y a insistentes grupos de semicorcheas

<sup>7</sup> “¡Vamos, ve allí / o aquí mismo te mato y después te entierro!”.

<sup>8</sup> “Del infame que me llevó al trance final / aquí aguardo la venganza”.

<sup>9</sup> “Amabilísima estatua del gran Comendador”.

repletos de becuadros sobre sol, re y do (Mozart, 2013: 250-251). Finalmente, la melodía del Commendatore modula hacia la tonalidad de mi mayor con un potente “Sí” (mi grave retenido en una figura redonda, ibíd.: 251). Es entonces cuando se produce una nueva manifestación del *horror*: una parálisis de toda la acción, una interrupción incluso de las capacidades físicas y motrices de Leporello: “*mover mi possa appena... / mi manca, oh dei la lena! / Per carità... partiamo, / andiamo via di qua*”<sup>10</sup> (ibíd.: 702).

Igualmente, mientras que durante todo el aria las cuerdas hacen escalas ascendentes y descendentes que ilustran el tono cómico del siervo amedrentado (“*Signor, il padrón mio / badate ben, non, io / vorria con voi cenar...*”<sup>11</sup>; Da Ponte, 2013: 587), cuando habla el Commendatore la instrumentación cambia por completo: trombones y trompas en fa en su registro grave (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 00:54:00) que resuelven sus frases con cadencias perfectas al estilo de la música antigua (Mozart, 2013: 245). Así, vemos que la experiencia al límite se expresa tanto por el texto dramático como por el texto musical en su decurso armónico, mediante la exposición de melodías galantes enfrentadas con el estilo antiguo y, sobre todo, a través de la elección de instrumentos según el color de cada sonido. Y es que de acuerdo con Alier:

lo más interesante dentro de esta fascinante creación operística del tándem Mozart-Da Ponte es que el compositor, aparte de definirnos a los personajes por [el carácter de] las melodías que cantan, como en sus óperas anteriores, asumió aspectos del drama que solo la música puede explicar bien (2011: 127).

Toda escena X del acto II se puede leer como una aproximación a los límites, como un proceso de descenso hacia la oscuridad, hasta la frontera con lo sublime, con todo el miedo, el temor y el horror que ello comporta. Pero detengámonos en un aspecto semántico que está patente en los títulos de los *Don Giovanni* escritos, musicalizados y representados en los años cercamos al estreno de la obra de Mozart y Da Ponte: *Don Giovanni Tenorio ossia Il dissoluto* (Goldoni, 1736), *Il convitato di pietra* (Lorenzi y Tritto, 1783), *Il nuovo convitato di pietra* (Gardi, 1787) y *Don Giovanni, ossia il convitato di pietra* (Bertati y Gazzaniga, 1787)<sup>12</sup>. El para-

<sup>10</sup> “Apenas puedo moverme, / me falta, oh Dios, el aliento. / ¡Por caridad, salgamos, / vayámonos ya de aquí!”.

<sup>11</sup> “Señor: mi amo / —fijaos bien, no yo— / quisiera con vos cenar”.

<sup>12</sup> No hay que perder de vista que el mito del Tenorio fijado por Tirso de Molina gozaba en el siglo XVIII de gran vitalidad. Además de los títulos mencionados, sobresalen el *Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto punito* (Carlo Goldoni, 1736), *L'empuio punito* (Acciaiuoli y Melani, 1669) y las versiones francesas de Molière y Le Teller (1761) con música de Gluck, que, siguiendo a Martín

texto que es el título nos previene de un elemento que las puestas en escena de la ópera mozartiana no siempre respetan. El difunto venido del más allá que acude en la escena XV a cenar al palacio de Don Giovanni es un fantasma si atendemos a la definición del DRAE: “*imagen* de una persona muerta que, según algunos, se aparece a los vivos”. Sin embargo no se corresponde con una cierta codificación social del espectro, aparición prodigiosa del difunto bajo una corporeidad fatua o incluso con el mismo cuerpo que tenía en vida en estado avanzado de descomposición. Llamo la atención sobre la idea fantasmagórica de una *imagen* que se aparece, pues el fantasma del Tenorio no es el difunto mismo, sino su efigie esculpida en mármol. Es una manifestación en un objeto con materia física independiente tanto de la existencia celeste como del cuerpo muerto. La imagen en tanto que signo icónico, representación o doble, garantiza esa ausencia que haga soportable la exposición a la transcendencia, esa veladura que ayuda al sujeto a emprender su combate contra el orden del más allá. Así lo expone el texto dapontiano cuando Leporello cuenta a los ciudadanos la caída de Don Giovanni a los infiernos:

*Venne un colosso...  
Ma, se non posso...  
Tra fumo e fuoco...  
Badate un poco...  
L'uomo di sasso...  
Fermate il passo...  
Giusto là sotto...  
Diede il gran botto...  
Giusto là il diavolo,  
sel' trangugiò (Da Ponte, 2013: 684)<sup>13</sup>.*

Quien se aparece no es el Commendatore mismo sino la estatua de su sepulcro (“un colosso”, “l’uomo di sasso”) acompañada de todos los atributos iconográficos de lo infernal, a saber: el fuego, el humo, la caída, y entonces ahora sí, la aparición del mismo diablo (“giusto là il *diavolo*”). Además, en la ediciones impresas del drama observamos que mientras que, en las primeras escenas el personaje de Don Pedro aparece denominado como “COMMENDATORE”, en las última aparece como “LA STATUA” (ver: Sánchez, 1999). No es por tanto el mismo personaje.

---

López (2007: 158), Mozart no solo conocía sino que incluso homenajeó tomando la música del ballet de esta obra para el fandango de su anterior ópera *Le nozze di Figaro*.

13 “Vino un coloso... / Pero, ¡no puedo!... / Entre humo y fuego... / prestad atención: el hombre de piedra... / no deis un paso, / justo ahí... / descargó el golpe fatal; / justo ahí, el diablo... / lo engulló”.

En su conferencia sobre Europa, Steiner afirma que: “los muertos aparecen con frecuencia más numerosos que los vivos” (Steiner, 2008: 51), de modo que todo acto de memoria no sería sino una provocación a la transcendencia. Ahora bien: el miedo, el temor y el horror los padecen los agentes de esas evocaciones; esto es, los vivos. Se trata de un efecto espejo que desestabiliza la concepción del presente en función de un pasado que proyecta al sujeto en una dimensión existencial: la inseguridad de una situación límite respecto del conocimiento.

### 3. ACOTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y SUS PROBLEMÁTICAS

Hasta aquí lo que se refiere exclusivamente a la interpretación de texto dramático y de la partitura sobre tinta impresa. La música escénica, cuyo culmen es la ópera, solo puede completar su efecto estético a través de su ejecución como espectáculo vivo. Esta puesta en marcha, dicho sea, se apoya sobre una doble interpretación del texto original: la interpretación musical y la puesta en escena. Veamos el caso de *Don Giovanni K. 527*.

El escenógrafo Michael Levine y el director de escena Robert Carsen plantearon para su producción en el Teatro Alla Scala de Milán en 2011 una interpretación especular de la obra (Barenboim, Carsen, Levine, 2011). En esta producción, al sonar los cuatro primeros y terribles acordes en re menor de la obertura, el barítono Peter Mattei (Don Giovanni) se lanza corriendo contra el suntuoso telón de la Scala, lo derriba, y entonces descubre un inmenso espejo colocado en la embocadura del escenario (ibíd.: 2011: I; 00:02:33). Al mismo tiempo se encienden las luces de la platea de modo que un espectador sentado en cualquier punto de la sala se ve a sí mismo reflejado, proyectado, arrojado en el espacio de la representación. El *Don Giovanni* de Levine y Carsen ejerce la provocación desde el principio: derriba con violencia la frontera entre el mundo de la vida y el mundo de la ficción, mostrando no ya los tópicos del mito, sino la realidad de lo real por medio del inesperado reflejo especular.

Aquellos analistas que se acerquen a la filmación del *Don Giovanni* de la Scala en 2011 con las herramientas de la proxémica, la pragmática y la transdiscursividad, serán capaces de reconocer que la puesta en escena no comienza con los cuatro terribles acordes en re menor de la obertura, sino algunos minutos atrás. La Scala es un edificio teatral de convención a la italiana, modelo arquitectónico basado en una puesta en escena de la estructura social en donde la jerarquía está organizada en dos ejes (vertical y horizontal) a partir de un centro que disfruta de ciertas ventajas: 1) visibilidad del prosenio y 2) visibilidad desde todas las posiciones

posibles en la sala (Gómez de la Bandera, 2011: 198-210). En el coliseo milanés esta posición privilegiada corresponde al palco regio ubicado en el primer piso. Este punto de vista es completamente frontal a la embocadura del escenario en el eje horizontal; mientras que en el eje de la verticalidad, se sitúa a una altura media que permite ver y ser visto desde cualquier posición.

No perdamos de vista que todo esto sucede en Italia, nación especialmente inclinada hacia los rituales espectaculares: políticos, religiosos, mediáticos, etcétera. En consecuencia, la asistencia al teatro también está sujeta a procesos de institucionalización. Vestido de noche para las damas, frac o esmoquin para los caballeros, la orquesta en pie cuando el director sale al foso (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: I; 00:00:03), el saludo a la sala, etcétera. Inmediatamente después de la aparición de Daniel Barenboim en el foso, la orquesta interpreta el himno nacional italiano que toda la audiencia escucha en pie en señal de patriótico respeto. En el palco regio, lugar de honor reservado para las autoridades, vemos también de pie y acompañados por sus elegantes esposas (ibíd.: I; 00:00:54) al presidente de la República Italiana Giorgio Napolitano y al primer ministro Mario Monti. Después del himno nacional y tras el aplauso correspondiente, un espontáneo exclama: “... *e che viva il presidente!*”. Y es contestado por la elegantísima y patriótica masa congregada con un clamoroso “Evviva!” (ibíd.: I; 00:02:04). Recordemos que, pocas semanas antes del estreno del *Don Giovanni*, Giorgio Napolitano llamaba a Monti, afamado economista y senador vitalicio de 68 años, a formar un gobierno tecnócrata tras la dimisión de Silvio Berlusconi en un intento desesperado de frenar la crisis económica iniciada en torno a 2010 (Ordaz, 2011a).

Es en este punto en donde se tocan el mundo de la vida y el mundo de la ficción. El símbolo del espejo cobra todo su sentido cuando vuelve a aparecer en la escena X, que ya hemos analizado en el apartado precedente desde un punto de vista textual. ¿Por qué? En la puesta en escena de Levine y Carsen no aparece una estatua, tal y como está previsto en el drama de Lorenzo Da Ponte, pero sí respetan la definición del fantasma como imagen. En esta versión, el bajo Kwangchul Youn comparece con el mismo vestuario de frac ensangrentado con el que aparecía en la escena I (ibíd.: I; 00:17:21). Lo interesante es que aun así el Commentore no aparece él mismo, sino que lo hace a través de su reflejo en el espejo gigante del comienzo. ¿Y dónde ha ubicado el director de escena Robert Carsen a Kwangchul Youn? En el palco regio, de pie, entre el primer ministro Monti y el presidente Napolitano (ibíd.: II; 00:49:13). El más allá de la representación está ubicado en el más acá de la recepción; en el mundo real de aquellos que toman las decisiones sobre las estructuras políticas, económicas y sociales. En este diálogo entre el mundo de fic-

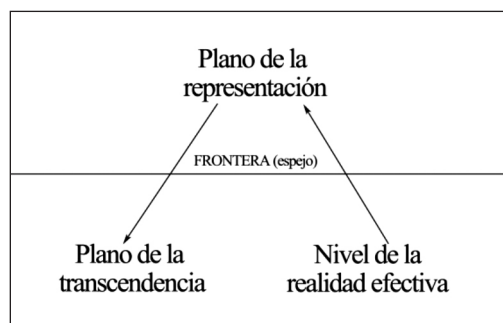
ción y el mundo de la vida no deja de ser irónico que dos días antes del estreno del *Don Giovanni*, el 5 de diciembre de 2011, apareciera en la prensa la siguiente noticia que incluye referencias al “temor” por lo que habría de suceder en adelante en la República Italiana:

El Gobierno del tecnócrata Mario Monti ha aprobado una serie de duras medidas de ajuste que, en su parte más dolorosa, afectarán a los derechos adquiridos por los pensionistas. Tan dolorosa que, al anunciarla, la ministra de Trabajo, Elsa Fornero, reconoció un “dolor psicológico” que la llevó a romper en llanto durante la conferencia de prensa (Ordaz, 2011b).

Hasta este punto el discurso de Levine y Carsen no deja de ser bello, incluso barroco, fruto de su carácter ficcional. Pero conviene puntualizar que la ficción no es ni verdad ni mentira. Es ficción. En consecuencia toda obra de arte nos habla de las cosas sin necesidad de someterse a los estatutos de veredicción de otro tipo de discursos como pueden ser los informativos, los políticos, los científicos, etcétera, que exigen una comprobación empírica de la aplicación del sentido en sus consecuencias para ser plenamente coherentes. Esta condición no implica que el texto artístico no pueda aportarnos nada en su relación con la realidad, puesto que el nexo entre mundo de los signos estéticos con el mundo de la vida se basa siempre en un efecto espejo. Todo espejo, todo reflejo, es causa de una inquietud, de una desautomatización en la percepción natural por la que el sujeto nunca podría observarse a sí mismo directamente. El espejo es por tanto un punto de vista artificial. En el *Don Giovanni* de Carsen y Levine el reflejo es doble, pues superpone al fantasma del Commendatore con el primer ministro y el presidente de la república italiana. Se funden tres universos con reglas completamente distintas: el mundo de Don Giovanni y Leporello, el más allá donde habitan los espíritus de los difuntos, y el más acá de la representación, en donde respira la callada audiencia. Sistematicemos en un sencillo esquema:

<b>A) Espacio del espectáculo:</b> M. Monti, G. Napolitano.
<b>B) Espacio de la representación:</b> Don Giovanni, Leporello.
<b>B.1. Espacio de la transcendencia:</b> fantasma del Commendatore.

en donde el plano de la transcendencia B.1. está subordinado al de la representación B pero queda ubicado al otro lado del espejo, superpuesto al nivel de la realidad efectiva A en una estructura circular, de modo que la dirección de la mirada vuelve sobre su punto inicial:



Lo interesante de esta superposición de planos de realidad es que Don Giovanni está desafiando al mismo tiempo al fantasma y al presidente: “*O vecchio buffonissimo! / Digli che questa sera / l’attendo a cena meco*” (Barenboim, Carlsen, Levine, 2011, II; 00:50:49)<sup>14</sup>. E incluso cuando Leporello opera en la modalidad enunciativa de la súplica (“*per carità*.”), Don Giovanni, el gran provocador y sacrilego, cuestiona la credibilidad del reflejo (“*bizarra è inver la scena*”):

LEPORELLO

*Mover mi possa appena*

*Mi manca, oh Dei, la lena!*

*Per carità... partiamo*

*partiamo via di qui.*

DON GIOVANNI

*Bizzarra è inver la scena*

*verrà il buon vecchio a cena?*

*A prepararla andiamo*

*partiamo via di qui.* (Da Ponte, 2013: 595)<sup>15</sup>

Si Don Giovanni puede cuestionar el nivel de la realidad efectiva A es debido a su estado virtual y por tanto parcialmente ausente, del mismo modo que la horrible aparición del difunto Commendatore solo es soportable mediante su representación icónica. Aunque el reflejo —duplicado del modelo real— esté ahí y la evidencia del signo icónico sea indiscutible, su estatuto virtual la somete al cuestionamiento que es la burla y al vaciado de sentido que establece el sacrilegio.

#### 4. CATALOGACIÓN DE LOS SIGNOS: CORRESPONDENCIAS ESTRUCTURALES

Sigamos desarrollando un análisis del espectáculo en estratos de realidad dentro de los cuales rigen unas reglas del juego diferentes, unas leyes específicas

<sup>14</sup> ¡Ah, viejo bufonísimo! / Dile que esta noche / le espero a cenar conmigo.

<sup>15</sup> LEPORELLO: Apenas puedo moverme / me falta, oh dioses, el aliento / ¡Por caridad, salgamos, / vámonos ya de aquí! DON GIOVANNI: Singular es esta inverosímil escena / ¿vendrá el buen viejo a cenar? / A prepararla vayamos / salgamos ya de aquí. (El subrayado es mío).

de puesta en escena y un decoro. Tratemos de sistematizar estas ideas mediante un esquema en donde A se corresponde con el espacio de la recepción del espectáculo, y B con el espacio de la representación, separados por el arco de escena y el espejo:

A) ESPACIO DE LA RECEPCIÓN DEL ESPECTÁCULO
<b>A.1. Nivel de realidad 1:</b> esfera del espectador y del analista.
<b>A.2. Nivel de realidad 2:</b> espectadores en la sala del Teatro alla Scala de Milán.
----- <b>FRONTERA: arco de escena y espejo</b> -----
B) ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN
<b>B.1. Nivel de profundidad 1:</b> <i>Dramma giocoso</i> : acciones de Don Giovanni, Leporello, Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina, Masetto, el Commendatore y el coro en un espacio que es el duplicado de la sala del Teatro alla Scala.
<b>B.2. Nivel de profundidad 2:</b> lo que los personajes fingen ser (es decir, <i>parecer</i> ) en sus juegos de máscaras entre las tramoyas, telones y veladuras del duplicado escenográfico de la Scala.
<b>B.3. Nivel de profundidad 3:</b> proyección de los deseos de los personajes en sus interacciones. Tramoyas, telones y veladuras del duplicado escenográfico.
<b>B. 4. Nivel de profundidad 4:</b> esfera de la transcendencia (Estatua del Comemndatore) tanto en la sala del Teatro alla Scala como en el duplicado del palco escénico.

Conviene reparar en nuestra situación como sujetos observadores ubicados en un nivel de realidad efectiva A.1., puesto que nos enfrentamos a un discurso construido en unas condiciones específicas. No solo es el lugar del analista, sino también de la audiencia que vio esta ópera por la televisión italiana R.A.I. 5 y en los cines conectados vía satélite. La puesta en imágenes, lo veremos más adelante, también cuenta con implicaciones nada inocentes en la construcción del sentido. Es justo reconocer la voluntad generadora de un discurso en la realización audiovisual.

El nivel A.2. constituye el espacio empírico de la filmación: un teatro en el que unas personas se congregan porque en él tendrá lugar una representación operística. A pesar de ser un discurso factual, este estrato presenta sus propias reglas de coherencia textual, de puesta en escena y de decoro. En ese orden de cosas Peter Mattei, Bryn Terfel y Anna Netrebko son cantantes y actores profesionales; Mario Monti y Giorgio Napolitano ocupan el lugar más destacado dentro de la jerarquía social en virtud de su cargo político, y la ministra de trabajo confiesa padecer “dolor psicológico” a causa de sus propias acciones en relación con ese ecosistema social. Pero todos ellos acatan un cierto pacto, de modo que durante algo más

de tres horas aceptan incorporarse a un texto en el que Peter Mattei, Bryn Terfel y Anna Netrebko son Don Giovanni, Leporello y Donna Anna respectivamente, y en donde se les invita “a pensar en cosas que no son de este mundo” (Baudelaire, 1965: 340), como es el hecho de que un fantasma se presente a cenar en el palacio de un noble de moral disoluta para exigirle que se arrepienta de sus pecados.

Accedemos por tanto al mundo representado: estamos en el nivel de profundidad B.1. En él se nos describen otro orden y otras reglas. Son reglas similares a las de la sociedad austríaca del siglo XVIII: el matrimonio casto y sus infidelidades (Zerlina y Masetto), el tercer estado (Leporello) al servicio leal de los estamentos privilegiados por la nobleza de sangre (Don Giovanni), la iglesia (Donna Elvira), la autoridad militar (el Commendatore) y, finalmente, el respeto por los difuntos. Si recordamos que Donna Anna y Don Ottavio acuerdan posponer su boda hasta pasado un año del fallecimiento de Don Pedro,<sup>16</sup> estamos proyectando un nivel de profundidad B.4: el de la transcendencia, nivel latente que irrumpirá a partir de la escena X (acto II) provocando el horror en los niveles A.1., A.2., B.1, B.2. y anulando el nivel B.3.

Conviene reparar un instante en el nivel intermedio B.3: aquel que surge cuando los personajes fingen ser otra persona, esto es, el nivel de las apariencias, la modalidad veredictoria del “parecer” en relación de contrariedad con el “ser” (Greimas, 1982: 300). En *Don Giovanni*, en los múltiples juegos de *quid pro quo*, mascaradas y fingimientos contenidos a lo largo de la trama, este eje entre “parecer” y “ser” resulta al mismo tiempo rico y complejo porque aglutina experiencias distintas y las organiza en profundidad. Tendría la forma de dos espejos enfrentados que multiplican el espacio hasta el infinito, como infinito es el túnel de telones de la Scala en la escenografía del segundo acto (ibíd.: 2011; 00:40:34). Y este espacio ambiguo, especular, esta puesta en abismo es la que conduce a la confusión entre mundos y por tanto entre las esferas del deseo y la realidad. Por ejemplo, Donna Anna no reconoce a su agresor en la escena primera del acto I porque se encuentra bajo el influjo de la experiencia onírica, universo en el que Don Giovanni *parecer ser* Don Ottavio (Barenboim, Carsen, Levine, 2011; 00:10:13)<sup>17</sup>. Igual-

<sup>16</sup> “*Lascia, o caro, un anno ancora / allora sfogo del mio cor. / Al desio di chi t’adora / ceder deve un fido amor*” (Da Ponte, 2013: 689). “Deja pasar, oh querido, un año más aun / para desahogo de mi corazón. / Al deseo de quien te adora / ceder debe un fiel amor”.

<sup>17</sup> Donna Anna verbaliza la confusión de su experiencia onírica en la escena XIII del acto primero ante Don Ottavio cuando reconoce en Don Giovanni la voz de su agresor: “*era già alquanto / avanzata la notte, / quando nelle mie stanze, ove soletta / mi trovai per sventura, entrar io vidi / in un mantello avvolto / un uom che al primo istante / avea preso per voi: / mi riconobbi poi / che un in-*

mente, Don Giovanni seduce a Zerlina construyendo una fingida realidad en la que la campesina puede pertenecer a la clase nobiliaria (“*tal parola / non vale un zero; voi non siete fatta / per essere paesana [...] / è un’impostura / della gente plebea! La nobiltà / ha dipinta negli occhi l’onestà*”<sup>18</sup>, Da Ponte, 2013: 181-182); esto es, el recitativo y dúo *La ci darem la mano* (Barenboim, Carsen, Levine, 2011; 00:44:44). Igual sucede en el baile de máscaras con la entrada de los tres dominó (Donna Anna, Don Ottavio y Donna Elvira), y durante gran parte del acto II, cuando Leporello y Don Giovanni intercambian sus identidades (ibíd.: 2011; 01:26:54).

Volvamos por un instante sobre el nivel de realidad A.2. Se superpone con el plano de la representación B hasta tal punto que las reglas de correspondencia entre ellos se confunden. Por ejemplo, la institución del discurso operístico prevé un entreacto en el que la audiencia sale a tomar un refrigerio y a descansar en el *foyer* del teatro. Este cese de la representación es aprovechado por Robert Carsen como coartada para que Don Giovanni pueda zafarse del pelotón de espadachines que intenta prenderlo al final del acto I. Es el propio libertino quien ordena que caiga el telón muy lentamente, de modo que la grandísima y lujosa cortina derriba las espadas de los captores mientras él escapa a través de uno de los palcos más cercanos al proscenio (ibíd.: 2011; 01:35:15).

## 5. ANÁLISIS DE LA AMBIGÜEDAD FORMAL E IDENTIFICACIÓN EN *DON GIOVANNI*

### 5.1 Manifestaciones de la ausencia

A partir del estudio comparado del libreto, de la partitura y de una puesta en escena concreta queda claro que las situaciones planteadas a través de las arias, dúos, tríos, etcétera y mediante una plástica escénica conforman un tejido en el que la fuerte personalidad de Don Giovanni rige toda la acción. Todo lo atrae hacia sí en un movimiento centrípeto, caótico, destructivo. Las preocupaciones y motivaciones (B.3.) de los personajes, también sus acciones (B.1. y B.2.), están dinamizadas y condicionadas por la interacción con el pérfido galán, quien provoca a su paso una cadena de estragos. Conviene recordar que solo en la primera escena (Da

---

*ganno era el mio*” (Da Ponte, 2013: 242). “La noche estaba ya avanzada, / cuando en mis estancias, donde sola / por desgracia me encontraba, / vi entrar, envuelto en un manto, / a un hombre a quien, en principio / tomé por vos: / mas reconocería luego / que un engaño era el mío”.

<sup>18</sup> “Esa palabra / no vale nada, vos no estais hecha / para ser campesina [...] / ¡Esa es una impostura / de la gente plebeya! La nobleza / lleva la honestidad pintada en los ojos”.

Ponte, 2013: 29-47) asistimos a un manifiesto de la lucha de clases, una violación, un ataque de ira y celos, un duelo entre espadachines y un asesinato. Pero Don Giovanni también está representando por sus ausencias. Incluso cuando no está presente en escena todos los personajes hablan de él. Donna Elvira reacciona ante el abandono de su fingido esposo (ausencia) con toda una persecución entre la venganza y la autohumillación, en una ambivalencia de sentimientos oscilantes desde la devoción apasionada hasta el odio destructor como ponen de manifiesto los versos del recitativo y aria de la escena IX acto II, uno de los poemas más inspirados y logrados de toda la obra dapontiana:

*In quali eccessi, o Numi,  
in quai misfatti orribili, tremendi  
è avvolto il sciagurato!  
Ah no, non puote tardar l'ira del cielo,  
la giustizia tardar.  
Sentir già parmi  
la fatale saetta,  
che gli piomba sul capo!  
Aperto veggio il baratro mortal!  
Misera Elvira! Che contrasto d'affetti,  
in sen ti nasce!  
Perchè questi sospiri?  
e queste ambasce?  
Mi tradì, quell'alma ingrata...  
infelice, o Dio, mi fa.  
Ma tradita e abbandonata,  
provo ancor per lui pietà.  
Quando sento il mio tormento,  
di vendetta il cor favella,  
ma se guardo il suo cimento,  
palpitando il cor mi va (Da Ponte, 2013: 539)<sup>19</sup>.*

Estos versos comienzan, una vez más, con la anticipación trágica, la evocación de los infiernos abiertos. Es el *temor* ante lo que podría pasar (virtualidad). Y a continuación, después del recitativo y al comienzo del aria, es donde surge lo melo-

<sup>19</sup> “¡En qué excesos, oh dioses, / en qué crímenes horribles y tremendos / se ha envuelto el desdichado! / ¡Ah, no, ya no puede tardar/ la ira del cielo, ni la justicia!/ Creo oír ya la fatal saeta / precipitándose sobre su cabeza. / ¡Abierto veo el abismo mortal! / ¡Desgraciada Elvira! / ¡Qué lucha de sentimientos / nace en tu seno! / ¿Por qué estos suspiros? / ¿Y estas angustias? / Me traicionó aquella alma ingrata; /oh Dios, cómo me hace infeliz. / Mas, traicionada y abandonada, / por él siento aun piedad. / Cuando siento mi tormento / el corazón me pide venganza; / mas si atiendo al peligro que le acecha, / mi corazón empieza a palpar”.

dramático en su movimiento entre dos polos opuestos: la piedad y la ira que definen al personaje de Donna Elvira: “*Ma tradita e abbandonata, / provo ancor per lui pietà*”. Las melodías elegidas para este personaje merecen un estudio pormenorizado. Si bien Roger Alier afirma que uno de los mayores aciertos de Mozart es que “nos define a los personajes por la música que cantan” (Alier, 2011: 127), en el caso específico de Elvira considera que toda aparición en escena de esta dama doli-da supone la irrupción de la tradición censora (ibíd.: 128) contra la voluntad arrolladora del seductor. Efectivamente su primera aparición “*Ah, chi mi dice mai?*” (Mozart, 2013: 354-0) o el rescate de Zerlina “*Ah fuggi il traditor!*” (ibíd.: 74-76) se basan en una de las células rítmicas características en los movimientos lentos del barroco: negra (o sus divisiones, con puntillo) seguida de su subdivisión relativa (corchea en el caso de la negra, semicorchea para la corchea, y así sucesivamente). Es decir, Mozart hace cantar y expresarse a Donna Elvira en un estilo antiguo con respecto a su época, puesto que el compositor de Salzburgo se encuadra temporal y estilísticamente en un periodo posterior al barroco, el clasicismo. Por tanto, la adscripción de Donna Elvira a la tradición, a la censura, está marcada desde el punto de vista musical con un carácter melódico arcaico, *demodé*, con respecto al año 1787.

Sin embargo frente al yo exterior, frente a la proyección del personaje en su confrontación con Don Giovanni (B.1.) en estas arias citadas, está el yo interior (B.3.) de Elvira en “*In quali eccesi o Numi*” (ibíd.: 235-240), donde la melodía fluye entre la pasión y el tormento en estructura de pregunta-respuesta. En esta misma línea, Daniel Barenboim eligió para la versión que estamos analizando (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 00:40:14-00:46:38) un acompañamiento de cuerdas y viento-madera con carácter cálido (pasión, exposición del tema en compases 1-16 más repeticiones) frente a cuerdas y trompas en fa (tormento, compases 56-83 con modulación a modo menor en variación del tema y durante la cadencia resolutiva en compases 99-131). Igualmente, de acuerdo con la idea dapontiana de representación de los laberintos interiores, Carsen y Levine subrayan este elemento desde su dirección escénica. Elvira (Barbara Fritolli) aparece en un túnel que reproduce hasta el infinito la embocadura del escenario de la Scala con su telón, como si viéramos dos espejos enfrentados que duplican el espacio. La dama, además, se desnuda a lo largo del aria quitándose el disfraz de dominó color rojo que llevaba puesto desde el baile de máscaras de la última escena del acto I. La Fritolli hace este desenmascaramiento muy lentamente, al mismo tiempo que expone durante el aria sus contradicciones interiores por medio de la ya mencionada complejidad en la melodía y en la expresión (ibíd.: II; 00:40:14-00:46:38).

Vista esta constante oscilación entre extremos opuestos es justo recordar que si bien la obra de Mozart y Da Ponte podría haberse quedado en el mero argumento de una comedia de enredo, encontramos en el desenlace la comparecencia de un elemento terrorífico: la manifestación terrenal del Commendatore que arrastra a los infiernos al libertino tal y como había vaticinado Elvira: “*Ah no, non puote tardar l’ira del cielo, / la giustizia tardar / [...] Aperto veggio il baratro mortal!*”<sup>20</sup>. Sin embargo, las anticipaciones trágicas son de una resonancia mucho mayor a lo largo de toda la ópera. Valga recordar la coincidencia de los mismos cuatro acordes, exactamente idénticos, al inicio de la obertura (Mozart, 2013: 1), cuando el Commendatore llama a la puerta en la escena XV (ibíd.: 277) y al final del coro que arrastra al galán a los reinos de Proserpina y Plutón (ibíd.: 287). El crítico Umberto Curi, quien por cierto distingue entre el personaje del Commendatore y el de la estatua, afirma la supremacía de los “terroríficos acordes iniciales” (Curi, 2002: 183) de modo que “su sombra se extiende sobre toda la obra” hasta que, al final del segundo acto, “vuelven a repetirse” (ver Mozart, 2013: 276). Además, tengamos en cuenta que en la versión analizada estos acordes los interpretan contrabajos, trombones y trompas fa en su octava más grave (Barenboim, Carsen, Levine, 2011; 01:18:30), justamente la misma tesitura requerida por la partitura del Commendatore, a quien corresponde la voz de bajo. Las sonoridades graves, por tanto (la estatua llega hasta *la* grave, Mozart, 2013: 278), se asocian desde un punto de vista semántico a la ultratumba, a la oscuridad.

A la vista está que la ausencia del Commendatore aparece representada en la obra mediante estas isotopías, a saber: 1) la irrupción de la tradición censora en las arias de Donna Elvira (o incluso también del odio desatado de Donna Anna en el monumental “*Or sai che l’onore*”, Mozart, 2013: 96-100); 2) la recurrencia del acorde en re menor que se identifica con los rostros del tiempo; y 3) la inestabilidad del sistema tonal en la configuración de la armonía durante toda la obra. La ausencia representada por medio del velo del discurso, por lo tanto, es la clave de adaptación del mito de Don Juan en esta ópera, elemento que como tal velo hace soportable y representable el *horror* ante la exposición a la transcendencia. Y su mejor expresión consiste en esas atmósferas oscuras amplificadas por el texto musical en el punto tercero de los tres expuestos. Alfred Einstein, en su estudio de las tonalidades preferidas por Mozart para sus composiciones según el carácter de cada obra, ofrece ideas muy esclarecedoras:

<sup>20</sup> “¡Ah, no, ya no puede tardar / la ira del cielo, ni la justicia! / [ ] ¡Abierto veo el abismo mortal!”

Un hombre de ciencia alemán, que era al mismo tiempo también cantante y filólogo, Gustav Engel, sometió una vez, con ocasión del centenario de *Don Giovanni*, esta ópera de Mozart a un análisis matemático-armónico. Demostrose en ello no solo que la ópera entera, partiendo de la tonalidad de re vuelve otra vez al re, sino también el punto de partida de nivel absoluto, midiendo toda la ópera según la tonalidad pura, no la atemperada. En esto no se calculan los recitativos; pues si se hubieran cotejado también, la ópera, representándola en tonalidad pura, habría debido terminar irremisiblemente más o menos una cuarta más abajo (Einstein, 1945:179).

A pesar de haber sido duramente criticado por personalidades como Johannes Brahms, quien lo calificó de “una de las más lamentables aberraciones del arte musical” (Einstein, 1945:179), este estudio nos introduce a la consideración acústica de la obra mozartiana:

En dirección a las tonalidades en bemol, en el *Don Giovanni*, por lo menos en los números cerrados, no se pasa más allá del mi bemol mayor. Hacia el otro lado, más claro, se sirve dos veces de la mayor y una sola vez, en la escena del cementerio, de la tonalidad de mi mayor. Se pueden considerar, en realidad, como las tonalidades principales en el *Don Giovanni*, la de re menor o la de re mayor, y alrededor de estos centros giran solo los parentescos tonales más próximos (Einstein, 1945:180).

Esta oscilación constante entre tonalidades con su centro en *re* (mayor y menor, que evoca el horror de los acordes iniciales) genera una atmósfera de incertidumbre que conviene mucho al decoro de un personaje con tantas caras como es el Don Giovanni dapontiano. Este juego formal con la armonía coloca a Mozart en un papel verdaderamente vanguardista en lo que se refiere a la historia de la música, como uno de los primeros osados que se atrevieron a iniciar la destrucción del sistema tonal que más tarde culminarían los compositores comprendidos entre Richard Wagner en *Tristan und Isolde* (1859-1865) y, por supuesto, Arnold Schönberg y su *Pierrot lunaire* (1912). A saber, Claude Debussy (1862-1918), Gustav Mahler (1866-1909), Richard Strauss (1864-1949), etcétera. Por cierto, tanto Wagner como Schönberg fueron grandes admiradores de la partitura del *Don Giovanni* mozartiano por su patetismo y oscuridad. De hecho, el estreno del joven Wagner al frente de la orquesta del Teatro de la Ópera de Magdelburgo en 1834, fue con esta obra de Mozart (AA. VV., 2006: 8).

## 5.2 ESBOZO DE UN ESTUDIO DE GÉNEROS EN *DON GIOVANNI*

De todo el apartado anterior se deduce que la principal característica del *Don Giovanni* de Mozart y Da Ponte es que coexisten dos cauces genéricos en su interior con todo el repertorio de imágenes, estructuras y tópicos que los géneros traen

consigo. Como ha señalado Todorov, lo más interesante del estudio de los géneros es que, en su dimensión pragmática, sus elementos estéticos nos hablan de “los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen” (Todorov, 1988: 38). Siguiendo a Comellas, el *Don Giovanni* “es una obra sobre el eterno tema de Don Juan, pero genialmente equidistante entre la comedia y la tragedia” (2008:173), de ahí su denominación en el título del libreto como “Dramma giocoso” —drama jocoso o drama cómico, lo que no deja de constituir un oxímoron—. Es precisamente esa dualidad la que hace inclasificable a esta ópera. Esta cuestión, que podría parecer anecdótica, es una auténtica rareza para el gusto de la ópera dieciochesca. Debemos buscar la causa de esta particularidad formal en la situación económica del negocio del espectáculo operístico en la Austria de 1787. Mozart y Da Ponte, conocedores de los gustos y de las tendencias de su tiempo, crearon una ópera bufa en un momento en el que estaban asistiendo al “declive paulatino del género melodramático serio” (Curi, 2002: 197). Sobre esta hipótesis, Martín López sostiene que existía una intencionalidad clara y premeditada por parte de Mozart de escribir una tragedia:

A pesar de los incisos cómicos y del *lieto fine*, la dimensión trágica, que compone la esencia del conflicto dramático, se va dilatando ante los ojos del espectador, hasta el punto de prevalecer sobre cualquier otro elemento jocoso la imagen del protagonista en los abismos infernales (Martín López, 2007: 200).

El punto intermedio entre el género cómico sostenido por el personaje del *zanni* procedente de la *Commedia dell'Arte* que —no sin ciertas reservas— es Leporello y el género (melo)dramático puesto de manifiesto por la dialéctica irapasión de las mujeres nobles (Donna Anna, Donna Elvira) no es otro que esa atmósfera trágica difusa, ausente durante toda la ópera hasta el espectacular desenlace fatal, el gran momento en donde tiene lugar la experiencia del horror ante la aparición de la estatua acompañada de los cuatro terribles acordes en re menor (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 01:11:41). Pero al hablar de lo trágico y de la tragedia conviene que seamos cautos, puesto que el horror que emana de la identificación con la obra y sus personajes no responde a un patrón formal, estructural ni iconográfico, sino a la misma experiencia límite que es el hecho de que se rasgue el velo de la transcendencia y que se quiebren así el orden moral y las leyes naturales del mundo representado:

Me han parecido sugerentes las palabras de Speidel “Il *Don Giovanni* è l'unica tragedia musicale che possediamo”, ya que al considerar *Don Giovanni* como “tragedia musicale” no está haciendo referencia a ningún principio teórico, es decir, al conjunto de códigos ideológicos y estéticos propios de la tragedia, sino a la vivencia íntima que todo ser humano experimenta tras escuchar las notas que, como preámbulo

y epílogo de la obra (los acordes iniciales de la obertura, repetidos en la escena del cementerio), nos hablan del dolor y de la angustia mortal (Martín López, 2007 :199).

¿Qué tipo de personaje es Don Giovanni? ¿Un pecador condenado? ¿Un héroe trágico castigado por sus ansias de vivir, como el *Fausto* de Goethe? ¿Un héroe prometeico? ¿O un superhombre librepensador y antisistema al más estilo nietzscheano, como sostuvo Bernard Shaw? El argumento del drama dapontiano consiste en un esquema actancial básico de protagonista contra antagonista, en donde el antagonista es un dios omnipotente. Así pues el trayecto narrativo del *Don Giovanni* es el del romántico combate de la libertad y la voluntad individuales contra la transcendencia y sus valores filosóficos, éticos, estéticos: verdad, bondad, belleza. Pero ante la terribilidad del más allá toda tentativa de rebelión está irremediablemente destinada al fracaso.

Desde esta perspectiva, nos es fácil imaginar por qué los románticos vieron en *Don Giovanni* un modelo estético y un carácter a imitar, ya que esta ópera “es la única que por su tema, digamos, ‘romántico’ hasta cierto punto, fue interpretada con alguna frecuencia en el antimozartiano siglo XIX” (Alier, 2011: 130). Hoy sabemos incluso que el gusto romántico decimonónico eliminó de raíz la última escena (XVI, acto II) y que en bastantes producciones europeas de entre 1850 y 1900 incluso se añadió al final, tras la caída de Don Giovanni, una pieza completamente diferente con un coro de mujeres encabezadas por Donna Anna cantando el *Dies Irae* del *Réquiem* de Mozart a modo broche trágico final. Sin embargo, Alier advierte que el *Don Giovanni* es “romántico hasta cierto punto” porque, si bien existen ciertas correspondencias con el espíritu irracionalista decimonónico, un análisis detenido nos revela que:

hasta aquí (la escena en la que el Commendatore comparece en el palacio de Don Giovanni) tenemos texto, música y un tremendo espectáculo unidos poderosamente en un intento de traer al protagonista de vuelta. Pero el reconocimiento es negado. Para los románticos, esta afirmación de la voluntad hace de Don Giovanni un héroe de proporciones trágicas. Pero el verdadero personaje trágico siempre tiene su momento de reconocimiento (comparemos a Hamlet, a McBeth, a Otelho, a Fausto...) en el que toman conciencia de sus actos, y por eso Don Giovanni no es un héroe trágico. En su desafío, se mantiene en pie justo en el lugar en el que estaría un héroe,<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Don Giovanni mantiene su decoro al plantar cara al fantasma. Pone su honor, su voluntad (querer-hacer, querer-ser), por encima del miedo: LA STATUA: *Il tuo Dover or sai; / rispondimi: verrai / tu a cenar meco?* [...] DON GIOVANNI: *A torto di viltate / tacciato mai sarò!* [...] *Ho fermo il core in petto: non ho timor, verrò!* (Da Ponte, 2013:666); LA STATUA: ya sabes cuál es tu deber / Respóndeme: ¿vendrás / a cenar conmigo? DON GIOVANNI: De cobardía / jamás seré acusado. / [...] El corazón está firme en mi pecho, / no tengo miedo: ¡iré!

pero, reuniendo lo que es heroico con su opuesto, combina la villanía con el heroísmo<sup>22</sup>. Don Giovanni es un enigma, un antihéroe (Waldoff, 2006:178).

### 5.3 Reconocimiento, identificación e interpretación

A la vista de que cada época ha interpretado el *Don Giovanni* a su manera podría afirmarse que esta ópera se agrupa dentro de las tramas blandas, de las escrituras débiles en las que no puede aceptarse una sola significación que sea estable, única y universal en todos los espacios, en todos los tiempos; para todos los contextos de aplicación, para toda comunidad de sentido. Ciertamente, las constantes relecturas de la obra en su historia efectual<sup>23</sup> nos confirman el enigma de las muchas zonas de indeterminación, esbozos de ironía y juegos de encubrimiento tanto en el contenido como en la forma. De ahí se desprende su interés como objeto de estudio pero también su potencial para ser en la actualidad una de las óperas más representada<sup>24</sup>. Los pliegues internos, los enmascaramientos, las cabalgatas carnalescas de Don Giovanni seduciendo a las ventanitas iluminadas en la *canzonetta* (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 00:12:37) o la mascarada del final del acto I (ibíd.: I; 01:19:00) producen un espacio de juego que Carsen y Levine aprovechan con habilidad en esa dimensión especular, crítica y acusadora de su propuesta escénica. Y es que el montaje del *Don Giovanni* para la inauguración de la temporada lírica 2011-2012 de la Scala no se limita a una escenificación textualista, sino que genera un discurso en el interior del texto que le sirve de base, diríamos, de pre-texto. No olvidemos que esa convergencia de discursos que recorren toda la obra de manera más o menos explícita, de forma más o menos implícita, está presente en la escritura tanto del drama como de la partitura. ¿Cómo es posible si no que el coro entero sobre el escenario haya podido cantar con toda la orquesta el solemne brindis “Viva la libertà!” (ibíd.: I; 01:28:24) ante el emperador abso-

<sup>22</sup> LA STATUA: *pèntiti, cangia vita: / è l'ultimo momento!* DON GIOVANNI: *no, no, ch'io non mi pento, / vanne lontan da me!* (Da Ponte, 2013: 666); LA ESTATUA: Arrepiéntete, cambia de vida: / ¡es el último momento! DON GIOVANNI: No, no, no me arrepiento, / ¡aléjate de mí!.

<sup>23</sup> Tomamos el concepto diacrónico de “historia efectual” de la teoría hermenéutica de Hans-Georg Gadamer donde “comprender quiere decir integrar un determinado texto en el contexto de la historia de la lengua, de la forma literaria, del estilo, etc, y finalmente en todo nexo vital histórico” (1975: 410).

<sup>24</sup> Exactamente la encontramos en la décima posición del ranking. <http://cort.as/sOpE>.

lutista José II durante el estreno de Viena en 1788? La máscara del cómico bufón encubre al provocador<sup>25</sup>.

Este efecto de sentido inconcluso se obtiene mediante la estrategia del reconocimiento denegado o identificación negada (en inglés original: “*denied recognition*”). La autora norteamericana Jessica Pauline Waldoff señala la contradicción del drama daponciano con respecto al funcionamiento normal de toda obra dramática desde la *Poética* de Aristóteles, cuando se establece el principio de la “agnición” o reconocimiento: “un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio” (Aristóteles, 335 A.C.: 164). Si el clímax del drama daponciano se sitúa en el momento espectacular en el que la estatua comparece en escena, al final del segundo acto, este instante debería de ser un instante de lucha, de batalla en el que la verdad moral trate de imponerse, y con ella el reconocimiento del pecado y de la villanía. La estatua ordena a Don Giovanni que se arrepienta de su vida disoluta hasta tres veces, y Leporello le insta hasta en una cuarta ocasión. En este momento cabría esperar que Don Giovanni se diera cuenta de los estragos que ha causado devastando sentimientos de mujeres abandonadas que han traicionado en nombre del amor sus devociones más abnegadas: los votos eclesiásticos (Donna Elvira) y el casto matrimonio católico (Donna Anna, Zerlina). Sin embargo, Don Giovanni incluso se permite el lujo de contestar al fantasma con una blasfemia:

LA STATUA: *pentiti, scellerato!*

DON GIOVANNI: *no, vecchio inafattuato!* (Da Ponte, 2013: 666)<sup>26</sup>

El horror aparece entonces en una dimensión física bien diferenciada del miedo. La estatua pide a Don Giovanni que le de la mano en prenda, en garantía cortés de que cumplirá su promesa de devolverle la visita. El contacto físico entre

<sup>25</sup> La denominada “trilogía Da Ponte” (*Le nozze di Figaro*, 1876; *Don Giovanni*, 1787-88; *Così fan tutte*, 1790) incluye ciertos elementos antiabsolutistas y antinobiliarios desde al elección del tema para la primera de las entregas. La primera de ellas es la adaptación de Pierre C. de Beaumarchais *La Folle Journée ou les Noces de Figaro*, pieza dramática que fue prohibida en todas las cortes europeas, incluida la francesa, por este motivo. Por el contrario, en Viena, son un compositor y un libretista protegidos por un emperador absolutista con intención de regenerar la cultura germánica quienes llevan a cabo la versión operística de la obra con todos los beneplácitos. Ni las *Memorias* de Da Ponte ni las *Cartas* de Mozart arrojan luz sobre quién tomó esta decisión, pero lo que parece claro por el simple hecho de haberse estrenado ante la corte con flamante éxito es que podría dar una imagen liberal y tolerante del monarca. Aún así cabe destacar que en *Le nozze di Figaro* se rebajaron los contenidos más ilustrados del drama original, como la escena del juicio del tercer acto.

<sup>26</sup> LA ESTATUA: ¡Arrepientete, desalmado! / DON GIOVANNI: ¡No, viejo fatuo!

ambos destruye la frontera que separa a los mundos, la transcendencia se manifiesta materialmente y hace surgir un estremecimiento de los sentidos:

*LA STATUA: dammi la mano in pegno!*

*DON GIOVANNI: Eccola!*

*(Grida forte)*

*Oimè!*

*LA STATUA: cos'hai!*

*DON GIOVANNI: che gelo è questo mai? (Da Ponte, 2013: 666)<sup>27</sup>*

Ante esta brecha en las leyes de la física, el velo de la transcendencia que protege a los mortales de la infinitud y la omnipotencia se rasga definitivamente. Pero Don Giovanni no se amedrenta a pesar de todo. Obsérvese que en la puesta en escena de la Scala el espectro no pregunta, sino que exige al galán que reconozca sus pecados desenvainando la espada y arrojándose sobre él: “*risolvi!*” (¡decide!). Y Don Giovanni, arrogante contesta: “*Ho già risolto* (ya he decidido)... ¡No! ¡No! ¡No!” (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 01:17:17). La persistencia en su negativa le lleva a ser él mismo quien se lanza frontalmente contra la punta afilada del sable del Comemendatore, la autodestrucción. Entonces, con Don Giovanni herido de muerte en el pecho y desangrándose, el infierno se manifiesta en escena a través de toda su iconografía llevándose consigo al protagonista: fuego, gritos, horror, desesperación, lamentos, vísceras removidas... En ese momento, justo en ese preciso instante, mientras Mozart nos regala un soberbio desarrollo melódico de aquel esbozo en re menor con un oscuro coro de demonios y criaturas del averno, el horror deja de ser una ausencia que gravita para convertirse en presencia que no hace sino reforzar la solidez del personaje de Don Giovanni, quien elige ir hasta las últimas consecuencias de su insaciable voluntad de poder y placer:

*LA STATUA*

*Ah tempo più non v'è.*

*(Fuoco da diverse parti, la statua sparisce, e s'apre una voragine).*

*DON GIOVANNI*

*Da qual tremore insolito...*

*Sento assalir gli spiriti...*

*Donde escono quei vortici*

*di fuoco pien d'orror!*

*CORO*

*Tutto a tue colpe e poco.*

*Vieni: c'è un mal peggior!*

<sup>27</sup> “LA ESTATUA: ¡Dame la mano en prenda! / DON GIOVANNI: ¡Hela aquí! / (grita fuerte) ¡Ay de mí! / LA ESTATUA: ¿Qué te ocurre? / DON GIOVANNI: ¿Qué frío helado es este?”.

*DON GIOVANNI*

*Chi l'anima mi lacera!*

*Chi m'agita le viscere!*

*Che strazio, oimè, che smania!*

*Che inferno! Che terror!*

*LEPORELLO*

*Che cheffo disperato!*

*Che gesti da dannato!*

*Che gridi, che lamenti!*

*Come mi fà terror!* (Da Ponte, 2013: 673)<sup>28</sup>

Carsen y Levine prescinden la estatua y del reflejo especular, pero no de la iconografía del horror, del velo de la transcendencia rasgado en toda su terribilidad. Nos colocan en escena al cadáver de Don Pedro, ensangrentado, y directamente salido de su ataúd, cuya venganza consiste en devolverle la herida con el filo de la espada a Don Giovanni (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 01:16:56). Sin embargo, ¿es este el final? No, aún nos queda otro espejo por contemplar para el cierre perfecto de la obra.

#### 5.4 Estudio de las versiones: inestabilidad del sentido

Efectivamente, el desenlace nos plantea una pregunta ambigua sobre *Don Giovanni*. Waldoff ofrece una explicación llamando la atención sobre la ya mencionada estructura circular de la obra que establece puentes entre las partes. Su propuesta se configura en forma de progresión hacia la identificación dramática con el protagonista. Dicha progresión coincide con un trayecto del ámbito privado (el dormitorio de Donna Anna y el jardín donde tiene lugar el duelo) al espacio público, la plaza pública donde el quinteto canta el último tema, el *lieto fine*, moraleja, o *happy end*, como lo llama Wye Jameson Allanbrook (1984: 233). La transgresión y por tanto la genialidad de Da Ponte consiste precisamente en traicionar el horizonte de expectativas del cauce genérico de la tragedia clásica de corte aristotélico. Allanbrook concluye que, precisamente, la moraleja del *Don Giovanni* no es la de una sociedad en orden, sino la del conflicto, el desorden, materializado finalmente en esa “vorágine”

<sup>28</sup> “LA ESTATUA: ¡Ah! ¡Ya no te queda tiempo! (*Fuego por todas partes. El Comendador desaparece y se abre un vórtice*) / DON GIOVANNI: ¡Qué insólito pavor / se apodera de mi espíritu! / ¡De dónde surgen estos torbellinos / de horrendo fuego! / CORO: ¡Todo es poco para tus culpas! / ¡Ven, hay un mal peor! / DON GIOVANNI: ¡Quién me lacera el alma? / ¡Quién agita mis entrañas? / ¡Qué tortura, ay de mí, qué delirio! / ¡Qué infierno, qué terror! / LEPORELLO: ¡Qué faz desesperada! / ¡Qué expresión de condenado! / ¡Qué gritos, qué lamentos! / ¡Cuánto terror me infunde!”.

(remolino, imagen del caos destructor) a la que alude el libreto de Da Ponte (2013: 673). Frente a los recursos propios de la ópera bufa, estructura tendente hacia final feliz donde se desvelan los misterios y se solucionan todos los malentendidos<sup>29</sup>, Don Giovanni aparece como un héroe caído, condenado. Un antihéroe. Pero es precisamente el castigo, en su patetismo, en su expresión del horror, lo que lo hace grande y siempre atractivo a pesar de sus pecados. En definitiva, lo que recompone su imagen heroica conservándola intacta y renovando su irresistible atractivo.

Sin embargo, hay otro elemento más que se suma a la inestabilidad de sentido en la obra. Mozart y Da Ponte escribieron dos versiones de la misma ópera con sus correspondientes finales, aparentemente distintos entre sí pero en realidad no tan diferentes. Veamos. Si bien es sabido que existen dos libretos (el de Praga de 1787 y el de Viena de 1788), Waldoff ha considerado con acierto que ambos son originales puesto que ninguno prevalece sobre el otro a pesar de generar dos derivas de sentido completamente distintas. El primero de ellos, el de Praga, termina con el trágico final de Don Giovanni entre llamas. Por su parte, la versión vienesa acaba con la coda moralizante de un sexteto final musicalmente compuesto bajo la estructura arcaizante de la fuga. Esta segunda variante es la que en la bibliografía específica se conoce como *fine lieto*, final ligero recomendado por el emperador José II para el estreno de la ópera en la capital del imperio (Alier, 2011: 130). Esta indeterminación, esta dimensión abierta, inacabada, versátil, es la que hace del *Don Giovanni* una gran obra de arte:

para hablar sobre el final y la inmortalidad de la ópera, creo que debemos retomar algo muy importante que aprendimos con la crítica postestructuralista: en la obra de arte no solo el significado es ambiguo y la contradicción un principio inherente, sino que la indeterminación ejerce sobre nosotros un potente efecto de fascinación en las más grandes obras de arte (Waldoff, 2006:168).

Se trata, en definitiva, de un abandonarse al exceso y de una goleada a la moral edificante y al orden estético de la justicia poética del XVIII, precisamente porque “el epílogo es esencial para volver a la delustrada vida sin Don Giovanni”

<sup>29</sup> Waldoff, siguiendo a Wye Jamison cita como ejemplos *Il matrimonio segreto* de Cimarosa, *Una cosa rara* de Martín y Soler (con libreto de Da Ponte), y *La flauta mágica* del propio Mozart, en las que la lucha de la oscuridad contra la luz termina con el triunfo de la segunda; esto es, expresa la metáfora de las ideas dieciochescas, del Siglo de las Luces, mientras que *Don Giovanni* es un triunfo de los infiernos, de la oscuridad. De la trilogía Da Ponte, tanto *Le nozze di Figaro* como *Così fan tutte* terminan igualmente con un final feliz, luminoso, con una vuelta al orden. Sin embargo, parece que *Don Giovanni* se plantea como una bisagra entre las dos, puesto que en la última de ellas da la sensación de que el regreso a la vida en sociedad con moral rígida está revestido de un cierto desencanto, una especie de resignación.

(Waldoff, 2006:181). En este sentido Martín López (2007: 253) habla de esta escena como “la vida después de Don Giovanni”, y a pesar de la coda moralizante llega a afirmar que esta vida es tremendamente aburrida: Donna Elvira decide recluirse en su convento renunciando a su propósito de atrapar a Don Giovanni; Donna Anna se casa con el mediocre amante que es Don Ottavio, y el criado Leporello buscará a otro señor abandonando definitivamente todo deseo de libertad:

*DONNA ELVIRA: Io men vado in un ritiro  
a finir la vita mia.*

*ZERLINA, MASETTO: noi, Masetto e Zerlina, a casa andiamo,  
a cenar in compagnia.*

*LEPORELLO: ed io vado all'osteria  
a trovar padron miglior (Da Ponte, 2013: 690)<sup>30</sup>.*

Prestemos atención al constante reenvío entre el final de Praga y el final de Viena con base en la evocación del horror durante la anterior escena:

No dejaremos de citar tampoco la experimental música horrida, con ribetes de atonalidad, que acompaña a la condenación del libertino, seguida (se trata de una ópera bufa, no lo olvidemos) de la bellísima escena final, con un tierno dúo de amor (don Ottavio y Donna Anna), acabada en una moraleja ilustrada con la leve severidad de una fuga (Alier, 2011: 129-130).

La fuga, por su carácter severo, es precisamente la forma musical cuyo mayor ideólogo y mejor representante fue Johan Sebastian Bach: el compositor más sobresaliente del barroco alemán en su dureza formal pero también en una dimensión íntima, espiritual. La elección de una forma musical arcaica con respecto al clasicismo de Mozart en 1787 nos pone sobre la pista de una cierta ironía introducida sutilmente por el compositor en aquella escena final. Siguiendo a Curi (2002: 200), saber captar esta ironía modifica por completo el sentido del *lieto fine*. Desde la aparente reconciliación colectiva nos desplazamos hacia el abismo en “una segunda caída infernal, hasta el punto de que se hace difícilmente creíble por el oyente la creencia de que entre los personajes que permanecen en escena se haya creado un sentimiento de solidaridad” (Martín López, 2007: 200).

---

<sup>30</sup> DONNA ELVIRA: Yo me retiro a un convento / para terminar en él mis días. / MASETTO Y ZERLINA: Nosotros, Masetto y Zerlina, nos vamos a casa, / a cenar en compañía. / LEPORELLO: Y yo voy a la hostería / a buscar amo mejor.

## 6. INTERPRETACIONES: EL MUNDO COMO IMAGEN Y REPRESENTACIÓN

Levine y Carsen retoman este enfoque irónico para la producción del Teatro alla Scala. La escena XV concluye con don Giovanni, con su camisa de esmoquin ensangrentada, envuelto por el humo y las tinieblas (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 01:18:24) mientras la imagen de la Scala del decorado, como engullida por el fuego, pasa de luces azules a luces amarillas y rojas. El telón baja entonces de manera que al mismo tiempo nos da a entender cuál es el castigo que corresponde al libertino. Entonces, los cinco personajes restantes (Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, Zerlina y Masetto) se alinean en la embocadura del escenario de forma que el telón cae justo a sus espaldas, negándoles la visión de la condena de Don Giovanni a los infiernos y, por tanto, el reconocimiento. Leporello, reducido por el horror, también se queda en el lado de acá del telón (ibíd.: II; 01:18:29). Empieza entonces la melodía alegre del *fine lieto* y todos cantan la severa fuga (Mozart, 2013: 298-306), forma arcaizante como hemos visto:

ZERLINA, MASETTO, LEPORELLO: *Ripetiam allegramente  
l'antichissima canzon:*

TUTTI: *Questo è il fin di chi fa mal!*

*E de' perfidi la morte*

*alla vita è sempre uguale!* (Da Ponte, 2013: 692)<sup>31</sup>

En el montaje de la Scala, en el momento en que todos aceptan volver a la vida delustrada después de Don Giovanni, suceden dos cosas relevantes. Por un lado en el nivel B.1. se vuelve a alzar el telón que había ocultado la caída a los infiernos y entonces reaparece Don Giovanni, triunfante, en bata de casa y fumando tranquilamente (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 01:24:00). El libertino regresa de entre las brumas en un escalón superior al de los demás personajes. Entonces se acerca con mirada burlona y ordena al espacio escénico que hunda al sexteto que celebra el retorno a la mediocridad de la moral puritana, que desaparece entre humo y fuego (ibíd.: II; 01:24:40). Se confirman entonces las teorías que interpretan un doble fondo, una ironía en el desenlace de la ópera a través de la forma arcaizante. Don Giovanni ha vencido en el combate, y el mundo que retorna al orden social cerrado y moralmente rígido se transfigura en los infiernos.

<sup>31</sup> ZERLINA, MASETTO, LEPORELLO: Y todos nosotros, ¡oh buena gente! / repitamos alegremente la antiquísima canción. / TODOS: Este es el fin de quien obra mal; / y, de los pérfidos, la muerte / en la vida es siempre igual.

Pero encontramos otro elemento más. El retorno de Don Giovanni, triunfante, ya no es un reflejo. Después de haber rasgado el velo de la transcendencia ya no hay espejos. El espacio se ha unificado, la frontera ha desaparecido. Levine ha ordenado desmontar todos los decorados y vemos la caja escénica desnuda, vacía. Ya no hay original, reflejo ni copia. Cuando se alza el telón, las luces de la platea se encienden y el propio teatro de la Scala, presidido la noche del 7 de diciembre de 2011 por el primer ministro y por el presidente de la República Italiana aparece en su conjunto, en su unidad física y material. Los seis personajes que cantan la fuga, además, con sus gestos, conectan los espacios. El realizador responsable de la emisión de aquella gala estuvo especialmente lúcido al mostrarnos cómo las soprano Anna Prohaska (ibíd.: II; 01:23:19) y Barbara Fritoli (ibíd.: II; 01:23:48) señalan con el dedo índice hacia la audiencia cuando entonan el “Questo è il fin di chi fa mal! / E de’ perfidi la morte / alla vita è sempre uguale!”.

El regreso de Don Giovanni como verdugo de sus verdugos hace redundar el verso dapontiano “alla vita è sempre uguale”, derribando la última frontera entre el mundo de la ficción y el mundo de la vida. El horror de la aparición del fantasma del Commendatore queda transferido más allá de los límites del espacio escénico, al coliseo, que es el contraplano que el realizador nos coloca inmediatamente después de mostrarnos a las dos cantantes acusar con el dedo a la platea (ibíd.: II; 01:23:25). Por qué no, y con cierta maldad, podrían estar señalando al palco de la presidencia, al lugar en el que se aparecían los espíritus junto a Monti, Napolitano y el “dolor psicológico” de Fornero (Ordaz, 2011b) al aplicar los recortes. Don Giovanni, sin parar de reír, renueva su desprecio, arroja la colilla al infierno abierto bajo sus pies en el que arde el sexteto (ibíd.: II; 01:24:56) y telón.

## 7. DISCUSIÓN: NEGOCIACIÓN, INTERPRETACIÓN Y APLICACIÓN

No hay que perder de vista que esta es una interpretación de la ópera. Puede haber otras y de hecho las hay. En 2012, el director de escena Dimitri Tcherniakov presentó un *Don Giovanni* en el Teatro Real de Madrid en el que los personajes tenían una trampa al protagonista para burlarse de él. Don Giovanni, acabado, traspasado, cae en las garras de la maldad de sus conciudadanos, que en otro juego especular le dan la vuelta a la situación por completo. Ya no es Don Giovanni quien se burla del mundo, sino el mundo el que se burla de él (Verdú, 2013). Aunque esta interpretación pueda parecer un tanto excesiva —y así lo manifestó la crítica, puesto que fue la mayor pitada que se recuerda de la etapa de Gérard Mortier al frente

del Real — lo cierto es que la dramaturgia, como técnica de interpretación del texto dramático para aplicarla, materializarla, está perfectamente legitimada para producir este tipo de inversiones. Cuánto más en una obra en la que su propio origen se basa en una paradoja: el final de Praga contra el final de Viena.

El hecho mismo de la puesta en escena como una interpretación posible del texto original nos pone sobre aviso de que la articulación de los signos desde la encarnación de los significantes hacia la generación del sentido o los sentidos — esto es, el discurso — es extremadamente compleja. De esta operación, la operación discursiva, debe ocuparse la semiótica transdiscursiva. Pero en la búsqueda del sentido de la obra artística, especialmente en aquellas dimensiones que tienen que ver con el presente, abstracción pura de aquello podríamos llamar “el mundo de la vida”, la ciencia del signo entra en colaboración íntima y directa con la filosofía hermenéutica. Sin bien cuenta con precedentes en una cierta lectura de los diálogos platónicos y sienta sus bases en el siglo XIX gracias a la Escuela Alemana de las Ciencias del Espíritu (Gadamer, 1975: 31), a la cual debemos el poder llamar “ciencia” al estudio razonado, riguroso y sistemático de las artes y las humanidades, nos guiaremos por los postulados de Hans-Georg Gadamer. Este célebre pensador alemán nos ha mostrado que el problema de la interpretación de la obra de arte está motivado por la intuición croceana de saber si ésta nos puede mostrar, aunque sea *soto voce*, algunos destellos de verdad.

Puesto que “allí donde domina el arte rigen las leyes de la belleza, y los límites de la realidad son transgredidos” (Gadamer, 1975: 122), más allá de las estéticas realistas, nosotros nos preguntamos con Gadamer por la implicación de estas en la historia efectual; esto es, por el modo en que la obra enriquece sentido cada vez que se pone en circulación y como este, efectivamente, puede y suele variar. La pregunta ya no será por el mundo en el que vivía el autor real, sino por la intervención de ese depósito social de sentido y conocimiento que es la obra de arte en cada época, en cada práctica discursiva que experimenta. Y de algún modo, como le sucede a los *wanderer* de Steiner, cuando desvelamos un signo de otro tiempo y lo traemos al presente, algún velo se rasga, algún efecto de señalamiento puede mostrarnos transgresiones, provocaciones, que funcionaron en 1782 cuando el emperador José II asistió al retorno a la vida delustrada de la moral cerrada bajo la forma arcaizante de la fuga y que funcionan en 2011 cuando Anna Prohaska señala al palco regio de la Scala, hacia Monti y Napolitano, mientras canta: “de los perdidos la muerte / en la vida es siempre igual”. Solo el velo del discurso protege al sabio cuyo dedo apunta no ya a la luna sino hacia el su propio mundo, el mundo de la vida.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2008): “¿Qué es lo contemporáneo?”, <http://cort.as/sOr1>
- ALIER, R. (2011): *Historia de la Ópera. Los orígenes, los protagonistas y la evolución del género lírico hasta la actualidad*, Barcelona, Ediciones Robinbook.
- ALLANBROOK, W. J. (1984): *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro & Don Giovanni*, Chicago, University Press of Chicago.
- ARISTÓTELES (335 a.C. ): *Poética*, Madrid, Gredos, 1974.
- BARENBOIM, D.; CARSEN, R. y LEVINE, M. (2011): *Don Giovanni*, Milán, RAI.
- BAUDELAIRE, C. (1868): *Curiosités esthétiques. Salon 1845-1859*, en *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, Tomo II, París, Michel Lévy Frères Libraires Éditeurs, 1965.
- BURKE, E. (1757): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987.
- CURI, U. (2002): *Filosofía del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Milán, Mondadori.
- DA PONTE, L. (1787-1788): *Don Giovanni*, Milán, Simplicissimus Book Farm, 2011.
- DURAND, G. (1960): *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.
- EINSTEIN, A. (1945): *Mozart*, Madrid, Espasa, 2006.
- GADAMER, H.-G. (1975): *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2012.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. (1979): *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- GÓMEZ DE LA BANDERA, M. C. (2002): *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- HEIDEGGER, M. (1927): *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2009.
- HÖLDERLIN, F. (2009): *Antología poética*, Madrid, Cátedra.
- LOTMAN, J. M. (1993): *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- MARTÍN LÓPEZ, C. (2007): *La trilogía Da Ponte-Mozart: de Sevilla a Europa*, Sevilla, Fundación José Manuel de Lara.
- MOZART, W. A. (1787-1788): *Don Giovanni. Vocal score by Ernest Roth*, Londres, Boosey&Hawkes-The Royal Edition of Operas.

- ORDAZ, P. (2011a): “El presidente Napolitano se reúne con Mario Monti”, en *El País*, 10/11/2011, <http://cort.as/1K3F>
- . (2011b): “El gobierno de Monti aprueba un duro paquete de medidas de ajuste”, en *El País*, 05/12/2011, <http://cort.as/1O0H>
- SÁNCHEZ, J. (1999): *Don Giovanni. Texto bilingüe italiano-español*, <http://cort.as/sOsI>
- STEINER, G. (2004): *La idea de Europa*, Madrid, Siruela, 2008.
- TODOROV, T. (1987): “El origen de los géneros”, en AA. VV., *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, 1988.
- TRÍAS, E. (2006): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Debolsillo.
- AA. VV. (2006): *Richard Wagner. Oberturas y preludios. Tahnnhäuser (selección)*, Barcelona, Deutsche Grammophon.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2001): “Lenguaje, representación, horror: deshumanización y rehumanización”, en ARIAS, E.; BARROSO, M. E.; PARIAS, M.; RUIZ ACOSTA, M. J. (eds.), *Comunicación, Historia y Sociedad. Homenaje a Alfonso Braojos*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 739-753.
- VERDÚ, D. (2013): “Un *Don Giovanni* con instrucciones”, en *El País*, 03-04-2014, <http://cort.as/3okC>
- WALDOFF, J. P. (2009): *Recognition in Mozart's operas*, Oxford, Oxford University Press.
- WITTGENSTEIN, L. (1921): *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza, 1989.

# COMIC VS HORRESCO REFERENS: MAUS COMO ESTUDIO DE CASO

CRISÓSTOMO GÁLVEZ, RAQUEL

UNIVERSITAT POMPEU FABRA (ESPAÑA)

Profesora asociada

Código ORCID: 0000-0003-1895-2889

crisostomo.raquel@gmail.com

**Resumen:** *Maus* es un documento sobre la *Shoah*, la crónica de un hijo que aspira a comprender a un padre traumatizado: un viaje interior que trata de unir presente y pasado, la exploración de unas circunstancias trágicas, una reflexión sobre aquellos que sobrevivieron y aquellos que murieron (*los hundidos y los salvados*, como diría Primo Levi) y un intento de superar el abismo generacional provocado por la edad y el dolor del superviviente. Así pues, el objetivo de este texto es ver cómo a través de las citadas obras el autor se enfrenta a este tipo de representación en un arte tan complejo y rico como es el cómic, que imbrica grafismo y textualidad; así como también observar cómo evolucionan las respuestas que Spiegelman halla a lo largo de su trayectoria creadora.

**Palabras clave:** Horror, Spiegelman, cómic, *Maus*, Holocausto, *Horresco Referens*.

**Abstract:** *Maus* is a document about the Shoah, the chronicle of a son who aspires to understand a traumatized father: an inner journey that tries to unite past and present, exploring tragic circumstances, a reflection on those who survived and those who died (*the Drowned and the Saved*, Primo Levi would say) and an attempt to overcome the generation gap caused by age and pain survivor. Thus, the objective of this paper is to explore how this graphic author faces this kind of representation in such a complex and rich as is the comic, which overlaps textuality graphics and art, as well as observe how the Spiegelman's answers evolve along their creative path.

**Key-words:** Horror, Spiegelman, comic, *Maus*, Holocaust, *Horresco Referens*.

## 1. INTRODUCCIÓN

Art Spiegelman aborda en *Maus* el Holocausto y su inmenso coste emocional, así como la problemática de la narración de la experiencia de la reclusión en un campo de exterminio, desde un medio heterogéneo y poco conservador como es el cómic. *Maus* ha trascendido el mundo de los *comic books* y de los manga para llegar no solo a un perfil popular, sino también a un público de lectores cultos, gracias sobre todo a su tratamiento de la *Shoah* en un formato tan poco habitual para esta temática en la década de 1980. Se trata, pues, de una obra que ha sido

un auténtico fenómeno de difusión e impacto, traducida a una veintena de idiomas, y que obligó al gran público a replantearse la incorporación del cómic como género serio, despertando el interés de estudiosos de diversas áreas, no solo del mundo del cómic, como el teórico y crítico Joseph Witek —autor de *Comic Books as History: the Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*—, sino también de especialistas en el Holocausto como Terence Des Pres, o críticos culturales como Miles Orvell.

Art Spiegelman lleva toda su vida artística luchando con como expresar lo inexpresable. El *Horresco Referens*, el horror a la referencia es uno de los ejes narrativos de su obra gráfica. En el caso de *Maus* (1986), el autor se enfrentó a muchos dilemas representativos: en cuanto a la capacidad explicativa del trauma paterno, los problemas que conlleva la autobiografía; pero sobre todo, la problemática a la hora de representar la magnitud del Holocausto. Pero la historia quiso que Spiegelman no dejara nunca de lado esa inquietud representativa que le es inherente: el *cartoonist* vivió en primera persona la tragedia del 11/S y en *In the Shadow of No Towers* (2003) lidiaba otra vez con nuevos y viejos traumas particulares y con su plasmación, que ya habían nacido en 1972 con el cómic sobre el suicidio de su madre *Prisoner on the Hell Planet*. Spiegelman llegaría a decir que: “el desastre es su musa”.

## 2. LA EXPRESIÓN DEL TRAUMA EN *MAUS*

Spiegelman plantea la historia de *Maus* como una fábula, como una narrativa que en su lectura más básica es un diálogo entre animales parlantes; concretamente entre dos ratones, padre e hijo, que hablan sobre las vicisitudes vividas por el padre a manos de los gatos perseguidores (nazis). Lo que hace Art Spiegelman es recoger la tradición fabulística que comienza con Esopo; pasando por Jean de La Fontaine (1621-1695); el último cuento publicado por Franz Kafka, *Josephine, die Sängerin, oder Das Volk der Mäuse* (1924); o el *Animal Farm* de George Orwell (1945). El autor traslada los elementos esenciales de esta tradición, de estos precedentes de estos animales que hablan, a través de la incorporación de testimonios reales a su narrativa. El objetivo es que el lector se pueda alejar suficientemente de la experiencia del horror que representa siempre la historia de un superviviente del Holocausto, y así, acercarla a través del distanciamiento. Pero este recurso, a pesar de ayudar a tomar distancia, acaba por convertirse en algo más sofisticado:

*¡The use of mice and cats is thus not simply an avantgardist distancing device in order to give the reader a fresh, critical, perhaps even 'transgressive' view of the Holocaust intended to attack the various pieties and official memorializations that have covered it discursively (Huyssen, 2000: 65-82).<sup>1</sup>*

El problema narrativo apunta aquí al uso de la oralidad en esta obra, y a su importancia. Como comenta Michael E. Staub, esta obra en cuanto que cuento, también es narrativa oral, ya que Art trabaja desde un primer momento con las cintas que grabó con su padre:

*Maus needs to be understood not only as a comic book, but also as an oral narrative, one that struggles to represent, in pictures and writing, spoken memories. As such, it is part of a larger tradition in twentieth century minority and ethnic literature: narratives that rely on the immediacy and authority of oral encounters with members of persecuted and oppressed groups in order to counter "official versions" of history that marginalize or even deny these groups' experiences and perspectives (Staub, 1995: 33-46).<sup>2</sup>*

La autoridad que despierta la oralidad tiene resonancias y funciones diferentes en cada grupo étnico, pero al final todas las narrativas orales elaboran diferentes opciones estratégicas para representar el recuerdo. A pesar de su condición inusual de novela gráfica, *Maus* es notablemente tradicional en sus estrategias documentales en cuanto a su narrativa oral. Este componente es común a diversos relatos de segunda generación, de hijos de supervivientes del Holocausto, o de experiencias de guerra, como atestigua Paula S. Fass:

*Now, I have come to reclaim this other history, the history that my parents gave me in the form of memory. I am convinced that this memory is essential so that the experience of the Holocaust can be fully known and documented. Only memory can make the astounding magnitude of Holocaust destruction into real history; only memory can prevent its reduction to the incantation of a bewildering number whose dimensions are just too huge to be humanly meaningful. I hope the following*

---

<sup>1</sup> El uso de ratones y gatos no es simplemente un dispositivo de distanciamiento vanguardista con el propósito de proporcionar al lector un punto de vista sobre el Holocausto fresco y crítico, incluso "transgresor", dirigido a atacar los diversos memoriales que lo han cubierto discursivamente.

<sup>2</sup> *Maus* necesita ser comprendido no solo como un cómic, sino como narrativa oral; una que lucha con representar recuerdos hablados en imágenes y en escritura. Es parte de una larga tradición en el siglo XX de las literaturas étnicas minoritarias: las narrativas que relacionan la inmediatez y la autoridad de los encuentros orales con miembros de grupos oprimidos y perseguidos con el propósito de contar "versiones oficiales" de la historia que marginalizan o incluso niegan las experiencias y perspectivas de estos grupos.

*demonstrates that even the memoir of a single family can reveal the richness and diversity of the people erased by the Holocaust (Fass, 2009: 4).<sup>3</sup>*

*Maus* responde a la necesidad de comunicación del trauma y de cómo el autor encontró en el cómic una “gramática de esa lengua vernácula”, para vehicular los propios demonios y el llamado *Horresco referens*. Este *topos* latino significa literalmente “horror a la referencia” y describe la imposibilidad de narración ante la percepción del horror, de aquello inefable que rodea esta circunstancia. Se trata de un lugar común bien definido porque la representación de lo horrible siempre ha sido un problema en todas las preceptivas y durante todas las épocas. Como el filósofo francés postmodernista Jean-François Lyotard observaba, el Holocausto especialmente es un ejemplo de este lugar común, ya que representa un límite para la posibilidad de representación testimonial:

*To have really seen with his own eyes’ a gas chamber would be the condition which gives one the authority to say that it exists and to persuade the unbeliever. Yet it is still necessary to prove that the gas chamber was killing at the moment it was seen. The only acceptable proof that it was killing is that one died from it. But if one died from it one cannot testify that it is because of the gas chamber (Lyotard, 1984: 4).<sup>4</sup>*

Observamos cómo Vladek Spiegelman da testimonio a través de la obra de su hijo, que le ayuda a cerrar antiguas heridas y a expresar la angustia de la supervivencia, ya que hasta entonces ha estado inmerso en un proceso de negación, ilustrado por la quema de los diarios de su mujer fallecida, Anya (Spiegelman, 1989: 159). Vladek pasa por el proceso catártico que evoluciona desde la incapacidad para hablar, después de años de aparente olvido, a la verbalización a través del arte, escribiendo y dibujando a través de la mano de su hijo Art (Staub, 1995: 33-46). Spiegelman declara que, a pesar de no tener la pretensión de legitimar el arte en el que se mueve, su obra resultó pionera y un precedente para el mundo del cómic moderno.

<sup>3</sup> Ahora he venido a reclamar esa otra historia, la historia que mis padres me dieron en forma de recuerdos. Estoy convencida de que esa memoria es esencial para que la experiencia del Holocausto pueda ser totalmente conocida y documentada. Solo la memoria puede convertir la ingente magnitud de la destrucción del Holocausto en una historia real; solo la memoria puede prevenir su reducción a números cuyas dimensiones son tan grandes que carecen humanamente de significado. Deseo que lo siguiente demuestre que incluso la memoria de una sola familia puede revelar la riqueza de la diversidad de la gente borrada por el Holocausto.

<sup>4</sup> Haber visto realmente con sus propios ojos una cámara de gas sería la condición que le daría la autoridad para poder decir que existe y persuadir al no creyente. Aún así es necesario probar que la cámara de gas asesinaba en el momento de ser vista. La única prueba aceptable de que era asesinato era morir allí. Pero, si se moría allí, no se podía testificar sobre ello.

*In the Shadow of No Towers*, como *Maus*, también es una historia de supervivencia familiar. De hecho, el mismo autor establece una continuidad biográfica en *No towers*, cuando hace referencia al olor característico del aire en el 11-S, en comparación al de las chimeneas de los campos: “*I remember my father trying to describe what the smoke in Auschwitz smelled like [...]. The closest he got was telling to me it was... ‘indescribable’ [...]. That’s exactly what the air in Lower Manhattan smelled like after Sept. 11!*” (Spiegelman, 2009).<sup>5</sup> Las memorias de Spiegelman, las del recuerdo ajeno, se han convertido también en propias, tal como explica Paula S. Fass:

*Although many of their memories became mine, it was always clear to me that the loss they had experienced would never be mine. Because I had not suffered, I imagined that the memories themselves were not really mine or rather that I had no claim to them because my memories lacked the pain that was theirs. If I had not suffered, then I had no authentic memories. It has taken me many years to recognize that not only are the memories mine but that some of the pain is mine as well* (Fass, 2009: 3).<sup>6</sup>

Al fin y al cabo, Spiegelman es un creador experiencial, que materializa los traumas en sus obras:

*The rubble of the World Trade Center was a historical “gift” that fell into his lap —almost literally, since he lives in Lower Manhattan— a trauma finally his own, in which historical catastrophe is both personal and family history, as it was in Maus* (Orban, 2007).<sup>7</sup>

Como vemos, ante el horror vivido, se intuye un camino: el arte, que se convierte en mágico, es un espejo transfigurador que salva, cuyo resultado es lo sublime; y la escritura se convierte en algo catártico:

---

<sup>5</sup> Recuerdo a mi padre intentando describir a qué olía el humo de Auschwitz [...]. Lo más que se acercó fue... “indescribable” [...]. ¡Así era exactamente cómo olía el aire en Manhattan después del 11 de septiembre!

<sup>6</sup> A pesar de que muchas de sus memorias se convirtieron en mías, siempre tuve claro que la pérdida que ellos experimentaron nunca sería mía. Porque yo no había sufrido, imaginé que las propias memorias no eran realmente mías o que yo no las podía reclamar porque mis memorias carecían del sufrimiento que había en las suyas. Yo no había sufrido, por lo que no tenía auténticas memorias. Me llevó muchos años reconocer no solo que no eran mis memorias, sino que parte del sufrimiento también.

<sup>7</sup> La caída del World Trade Center fue un “regalo” histórico que le cayó en su regazo —casi literalmente, ya que vive en el Bajo Manhattan— un trauma finalmente propio, donde la catástrofe histórica era tanto personal como historia familiar, como lo era en *Maus*.

*The act of telling, too, is complicated in postmodernist fashion both by Art/Artie's frequent portrayal of the act (and difficulty) of creating the project of Maus (e.g. he draws himself at his drafting board, surrounded by mouse corpses that simultaneously represent the carnage of the Holocaust and his own guilty role as the maker and destroyer of the characters in his own work) (Geis, 2003: 2).*<sup>8</sup>

El profesor de literatura comparada judía de la Hebrew University of Jerusalem, Sidra DeKoven Ezrahi, se refiere a la escritura después de la *Shoah*: “*Precisely when it is most confined to the unimaginable facts of violence and horror, the creative literature that has developed is the least consistent with traditional moral and artistic conventions*” (Geis, 2003: 2).<sup>9</sup>

### 3. LIDIAR CON LA MEMORIA TRAUMÁTICA FAMILIAR Y GENERACIONAL

Para Art Spiegelman, la creación de *Maus* le ayuda a ser consciente del horror vivido por sus padres, que a pesar de ser ajeno se convierte en una experiencia propia por el hecho de formar parte de la siguiente generación a los supervivientes directos y por todas las repercusiones que esto ha comportado en su vida. La historia que nos ocupa ilustra la problemática de la autobiografía; un género con un papel clave en el mantenimiento de la memoria. El historiador Wilhelm Dilthey (1833-1911) remarcaba la importancia del género autobiográfico para entender la historia; y el filósofo Georges Gusdorf (1912-2000) defendía que el proceso de escritura era muy importante: la autobiografía reúne pasado y presente, y comporta sobre todo el esfuerzo de asumir el pasado para explicar el presente. Tanto el teórico Tzvetan Todorov (1939-); como el intelectual francés —hijo de un judío polaco deportado a Auschwitz— Alain Finkielkraut (1949-), escribieron que toda sociedad tiene un deber hacia su pasado: el deber de conservar la memoria de las anteriores generaciones.

Todorov utiliza el término *Yiddishkeit* en *El hombre desplazado* para referirse al conjunto de ideas, idiosincrasias y sentimientos globales que acompañan a la

<sup>8</sup> El acto de explicar, también es complicado en la moda postmodernista para el frecuente acto de autorretrato de Art —y la dificultad— de crear el proyecto de *Maus* —por ejemplo, él mismo se dibuja en su mesa de dibujo, rodeado por cadáveres de ratones que simultáneamente representan el Holocausto y su propio sentimiento de culpabilidad como creador y destructor de personajes en su propio trabajo—.

<sup>9</sup> Precisamente cuando está más confinada a los hechos inimaginables de la violencia y el horror, la literatura creativa que se ha desarrollado es la menos consistente con la moral tradicional y las convenciones artísticas.

comunidad judía alrededor del mundo. Se refiere al hecho de sentirse judío, independientemente del judaísmo como religión (Neusner, 2006: 5). Este sentimiento de identidad judía es una manera de seguir considerándose judíos en el mundo moderno a partir de finales del siglo XIX, a la vez que se es incrédulo, agnóstico, humanista, laico o ateo. Y este es otro de los grandes temas que se apuntan en *Maus* (Berger, 1990: 43-63). Por “judeidad” entendemos, pues, no solo las ideas concebidas en el judaísmo, sino también la circunstancia del hombre judío de carne y huesos, las formas de asumir su pertenencia al judaísmo. Esta condición queda reflejada en la obra de Spiegelman como un sentimiento de pérdida de esta emoción conjunta: a causa del Holocausto, de tratarse de una persona de familia judía criada en Nueva York fuera de una comunidad judía, con otros referentes culturales; y sobre todo con el sentimiento de culpa como judío de la segunda generación superviviente a la *Shoah*, perteneciente a la generación del recuerdo ajeno (Staub, 1995: 33-46). La memoria se plantea pues como el único lugar de acceso al descubrimiento de sí mismo, al descubrimiento del otro que hay en él, de aquel judío real anhelado en el que quiere convertirse; y la escritura y la lectura como únicos medios tangibles para acceder a un pasado no conocido: “conocerla, [*la judeidad*] frecuentarla en los libros (*únicos lugares donde sigue manifestándose*), es tomar medida de mi extrañeza” (Finkelkraut, 1982: 48). Y hablamos de un “pasado no conocido” porque en la generación a la que pertenece el autor esta “judeidad” ya se ha perdido, y solo queda una apariencia que denuncia con constancia la *Shoah*, que presume de ser ostensiblemente judía, y que no obstante, su existencia precisamente se basa en la recuperación de esta “judeidad” desconocida: verídica pero incompleta, sin esencia, tan solo testimonio de los acontecimientos históricos, y no el alma de los pueblos:

Así que el pueblo judío ha muerto dos veces: muerto asesinado y muerto de olvido. En nuestra memoria colectiva (*que no la individual*) solo hay espacio para las personas que se nos parecen, o para las piezas de museo y las curiosidades de feria [...]. Así es, pues, el culto oficial de los muertos: una falsificación. Se nos describe con un torrente de lágrimas el asesinato de un pueblo senil, mientras que lo que los nazis mataron era una cultura viva, multiforme y creativa. No cabe duda de que la pura y simple indiferencia sería menos perniciosa que esa forma de conmiseración (Finkelkraut, 1982: 50-51).

El segundo problema que se deriva del recuerdo es el riesgo de mitificación. En la actualidad, los recuerdos se han transmutado en imágenes.<sup>10</sup> Peor todavía, son

<sup>10</sup> “El problema no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que solo recuerda las fotografías. El recordatorio por este medio eclipsa otras formas de entendimiento y de recuerdo”. Sontag, (ibíd.: 103)

imágenes reiterativas que nos quedan en la retina después del bombardeo diario que padecemos y de las que tenemos constancia en fotografía, y que muchas veces acaban colgadas en una galería de arte, quizás un lugar no demasiado propicio para el recuerdo, sino para el arte; y otras convertidas prácticamente en imagen de reverencia casi religiosa. Esta *artistificación* es peligrosa, porque en muchas ocasiones desposee a la fotografía de su calidad de recuerdo, sin permitirse el aprendizaje que da la reflexión sobre el objeto. Este peligro de enaltecimiento de la obra de arte es parte del remordimiento y de la carga emocional que arrastra Art Spiegelman después de la publicación de su obra. El proceso de distanciamiento de la obra se hace más difícil cuando es su propia vida, tal como se ha visto en capítulos anteriores, y a esto se le debe añadir que no son solo la vida y los traumas del autor los que se exponen públicamente, sino también los paternos, y los de los supervivientes y las víctimas de la *Shoah* en general. Por lo tanto, para Art Spiegelman representa un riesgo muy alto del éxito de esta obra de arte (Geis, 2003: 6). Spiegelman siente la culpa que caracteriza a la generación siguiente a los supervivientes, inevitablemente ligada a la memoria, y la verbaliza cuando le confiesa a su mujer, Françoise Mouly, que: “de algún modo deseaba haber estado en Auschwitz con mis padres, para saber lo que habían vivido [...] sentía culpa por haber tenido una vida más fácil que la de ellos” (Fine, 1988: 43). Esta segunda generación crea un deber de militancia de la memoria de los que sufrieron los campos, sienten que tienen una responsabilidad hacia ellos (Geis, 2003: 5). No puede físicamente rememorar el Holocausto como realmente tuvo lugar, porque no lo vivieron. Todo lo que recuerdan, todo lo que saben, es lo que las víctimas han escrito en sus diarios, lo que los supervivientes recordaban en sus memorias. No retenían sucesos actuales, pero sí las incontables novelas, historias y poemas sobre la *Shoah* que habían leído u oído durante años. Nacidos después del Holocausto, en la época de su memoria, esta generación raramente intenta representar los hechos fuera de las formas a través de las que ellos han recibido la experiencia. En vez de retratar los hechos del Holocausto, escriben, dibujan y hablan sobre su transmisión en libros, películas, fotografías e historias de sus padres. En vez de intentar recordar los hechos, sobre todo reclaman su relación con la memoria de los hechos (Young, 1998: 666-669), preguntándose sobre la perpetuación de la memoria tras la muerte de sus testimonios históricos (Kaplan, 1989: 160). La importancia de este recuerdo indirecto sugiere la crisis profetizada parcialmente por Susan Sontag en su ensayo de 1975, *Fascinating Fascism* (Sontag, 1975), que corre el riesgo de caer en la comercialización en el mundo post-moderno.

#### 4. MAUSWITZ: PROBLEMAS REPRESENTACIONALES

En el 2004, Spiegelman publicó *In the Shadow of no Towers*, donde ofrecía su particular visión del 11 de septiembre de 2001. El paisaje dantesco y el desconcierto generalizado provocaron en él, de nuevo, sentimientos encontrados. Él mismo decía que:

Superar esa nube tóxica que un instante antes era la torre norte del World Trade Center me hizo percibir íntimamente la inflexión en la cual la Historia Mundial y la Historia Personal entran en colisión. Ese punto de intersección respecto del cual mis padres, supervivientes de Auschwitz, me habían puesto en alerta enseñándome a tener siempre las maletas listas (Costa, 2005).

A través de estas palabras, Spiegelman apunta cómo la experiencia paterna, cómo su condición de hijo de supervivientes, ha influido de forma decisiva no solo en su vida, sino también en su obra; ambas imbricadas sin remedio. *In the Shadow of No Towers*, es por tanto, al igual que *Maus*, una historia de supervivencia familiar. Las memorias de Spiegelman, el recuerdo ajeno de segunda generación, han acabado siendo también suyas, propias. Al fin y al cabo, Spiegelman es un creador experiencial, que materializa sus traumas en sus obras. Ante el horror vivido se intuye el camino del arte, que es casi un espejo transfigurador que salva, algo catártico. En palabras del propio Spiegelman: “Decidí que mis cómics eran la mayor terapia posible: el bote de tinta antes que el de pastillas o la visita al psicoterapeuta” (Manzano, 1991). La continuidad entre ambas obras es clara; por ejemplo, en que Spiegelman continúa usando al ratón para autorrepresentarse en muchas ocasiones. Pero como él mismo ha comentado en más de una ocasión: “Las cuestiones representacionales siempre me dejan descolocado” (De Wildt, 2014). En esta obra le acompañan diversos personajes de los primeros grandes cómics como el *Yellow Kid* (R. F. Outcault, 1895) o el ratón Ignatz de *Krazy Kat* (George Herriman, 1913) entre muchos otros. El autor mimetiza estos clásicos del mundo del cómic, mezclándolos con otros recursos estilísticos y artísticos, para dar a entender su estado mental fragmentado después de los atentados y su repercusión mediática. Spiegelman está abrumado por la cuestión representacional y, en ocasiones, secuestrado creativamente por la figura del “maus”. De hecho, en 2002 el autor se reconocía “incapaz [...] de afrontar una obra de enjundia porque la sombra de los ratones de ‘Maus’ es larga y pesada” (Llopart, 2002). De hecho, la afirmación de que el desastre es su musa no podría ser más acertada: la primera obra de Spiegelman interesante, *Prisoner in planet Hell*, habla sobre el suicidio materno; *Maus* habla sobre

su relación conflictiva con un padre, que además es superviviente de los campos; y *No towers* trata del impacto vivido como testimonio del 11-S.

Spiegelman reconoce así los límites de su metáfora y de la animalización y admite que quizás esté empezando a estar fuera de control, ya que lo que se inició como una metáfora clara, empieza a extenderse a todos los personajes a medida que avanza la obra; se añade el recurso de las máscaras y por último también la presencia de animales reales, llevando la metáfora al extremo. Este punto se recupera en *In The Shadow of No Towers*, con imágenes donde se plantea el problema de la representación y del juego entre gatos y ratones para manifestar la confusión del autor respecto a la situación después del 11-S.

En cuanto al grafismo, algo ha cambiado, ya que el dibujo de *Maus* es en blanco y negro, con un trazo anguloso y nervioso que, dentro de la vanguardista obra de Spiegelman, muy influida por el expresionismo, resultaba bastante contenido. El propio Spiegelman no quería que la gente se imaginara a Mickey Mouse cuando leyera la novela, así que abandonó la idea original de los dibujos expresivos y lo cambió por un estilo más sobrio. De manera similar, su coetáneo Claude Lanzmann utilizó una estrategia estética parecida en *Shoah* (1986); y similarmente unos pocos años después, Steven Spielberg en *Schindler's List* (1993) donde incorporaba el blanco y negro y el grano de las imágenes de archivo, sin incorporarlas directamente. Contra el horrible fotorrealismo de los campos de la muerte, otras representaciones pueden resultar aautoindulgentes.

Detengámonos en la disposición de las viñetas de la parte rememorada de *Maus*; época que el autor no conoció, por lo que se encuentra emocionalmente seguro, y donde usa todos los elementos que el cómic permite para reconstruir la atmósfera de la época o el estado anímico de los personajes (viñetas sin recuadro, viñetas de formas extrañas, viñetas dentro de viñetas, etc.), conservando el equilibrio entre el distanciamiento y la emoción, como deja ver la escena en la que un nazi golpea a un niño contra la pared. En contraste, los acontecimientos contemporáneos muestran una aparente pobreza visual, que esconde realmente emociones reprimidas en pequeñas viñetas clásicas y ordenadas, dentro de las cuales el autor lucha con calmada desesperación para comprender a su padre. Todo esto ayuda a que quede patente el contraste entre las pequeñas tragedias cotidianas, los malentendidos inevitables entre un padre y un hijo que viven realidades radicalmente diferentes, que literal y figuradamente hablan diferentes idiomas, y la gran tragedia del pasado que todavía pesa sobre la conciencia de todos los personajes. Por ejemplo, en una misma página el padre recrimina a su hijo por dejar caer al suelo las cenizas de su cigarrillo, a la vez que lo vemos siendo víctima del sadismo

nazi. En otra ocasión, Vladek cuenta píldoras obsesivamente mientras habla de la implicación de su primera mujer, Anja, en conspiraciones comunistas. Todos estos recursos gráficos son rápidamente asimilados y ni el dibujo, que resalta solo aquello imprescindible, ni las cabezas de los animales son obstáculos para sumergirse en la narración. De hecho, es difícil imaginar *Maus* en otro medio que no sea el cómic, que permita este tipo de recursos sin herir al lector, pero que a la vez transmita todo el peso de la gravedad de los temas que se tratan en el libro. Y es que la utilización del ratón como metáfora, conserva otro nivel representacional: el de la reflexión sobre la visualidad. El problema que acompaña a Spiegelman durante su narración es precisamente cómo explicar a través de su obra el horror del Holocausto; como hacer llegar al lector de forma suficientemente verosímil lo inexplicable. Todos los narradores que se han enfrentado hablan de aquello inenarrable, pero Spiegelman además, por primera vez se enfrenta en un medio construido tanto por palabras como por imágenes. Y es en esta visualidad que Spiegelman en cierto modo se refugia, resolviendo los problemas narrativos con mecanismos visuales, escondiendo la imagen verdadera bajo una metáfora animalizada. El uso de la visualidad que hace Spiegelman probablemente es el que ha hecho que esta obra haya tenido tanto éxito en la explicación de la memoria traumática del horror y que las *No Towers* del mismo autor no hayan llegado a reflejar del mismo modo la comprensión de los hechos históricos vividos el 11 de septiembre. Tenemos que pensar en el contexto histórico de la obra para comprender el uso especial de la visualidad que realiza Spiegelman. Es decir, el Holocausto ha sido acompañado durante mucho tiempo por lo que Katalin Orban denomina un “agujero negro” visual, en todas sus formas de representación y narración. Durante mucho tiempo ha habido un tipo de aura sagrada, un velo de Maya, que cubría un espacio sagrado: el de la cámara de gas. Pero con el alejamiento temporal, esta forma de ceguera se vuelve transitoria para dejar paso a la desantificación que Elie Wiesel criticó abiertamente. De esta forma, la animalización, y sobre todo el ratón, plasma aquello que Katalin Orban denomina un *indexical sign*. Por ejemplo, en su texto “Trauma and visibility” se refiere al humo que se convierte en representación icónica, y de hecho en cualquier narración de los campos, sobre todo después del film *Shoah* de Claude Lanzmann. Igualmente, en *Maus* el ratón también se podría calificar de *indexical sign*, puesto que conlleva una carga semántica importante: lo acompañan una serie de significados connotativos de los que no somos conscientes, pero que nuestro inconsciente cultural colectivo sí es capaz de descifrar sin problemas. El “maus” (la máscara / el ratón) es una metáfora con diferentes niveles de lectura: es un símbolo que continúa con la tradición propia del cómic; es un símbolo antirrealista que

permite enmascarar el exceso de visualidad narrativa que tienen tradicionalmente los textos relacionados con la *Shoah*.

Las estrategias narrativas de Spiegelman para lidiar con la representación de lo inefable son arriesgadas. La principal, la más visible, y la que nos ocupa, es la decisión de utilizar animales antropomorfos, en una metáfora continuada que hace de los judíos ratones y de los alemanes gatos. Menos presentes, los polacos son cerdos, posiblemente no por racismo, sino por asociación con la exportación de jamón polaco; los norteamericanos serán perros, en la acepción de fidelidad que los caracteriza, los franceses ranas, probablemente por el uso anglo-americano de la palabra *frogs* para referirse a los franceses, y los suecos, renos. En este punto, la decisión de Spiegelman remite a una doble herencia. Por un lado, la tradición de los *funny animals* del mundo de la historieta y del cine de animación: no es ninguna casualidad que el niño de la primera versión de *Maus* de 1972 se llame Mickey, tal como explica en el primer capítulo de *Metamaus* (Spiegelman, 2011). Por otra parte, Spiegelman se apropia del tópico antisemita de la representación de los judíos como ratas, con mucha difusión en discursos y caricaturas en diarios y publicaciones nazis; como el *Der Stürmer*, por ejemplo. En términos generales, Spiegelman retoma la división que hacían los nazis de los humanos en especies, argumento que les “permitía” *exterminar* (en lugar de *matar*) a las ratas judías. Por eso, el mismo Spiegelman ha dicho en más de una ocasión que *Maus* fue creado en colaboración con Hitler. En cualquier caso, el uso de animales humanizados habla de un problema estético y moral que ronda a los artistas que se han enfrentado al Holocausto y plantea preguntas que ya se han venido formulando anteriormente: ¿cómo representar un horror que supera las definiciones mismas de aquello humano? ¿Tiene derecho un artista a hacer una ficción o a estilizar este horror? ¿No sería mejor dejar hablar a los documentos y a los testimonios de los supervivientes, sin las frivolidades del arte? Y más grave todavía: ¿un artista tiene derecho a obtener un beneficio económico de este horror? Aunque *Maus* fue recibido con elogios prácticamente unánimes, entre la crítica más conservadora suscitó algunas reticencias por dos aspectos en concreto: el primero, el hecho de que fuera un cómic que trataba el tema del Holocausto, y en segundo lugar que además estuviera protagonizado por animales. Por ejemplo, el guionista norteamericano pionero del cómic alternativo, Harvey Pekar, cuestionó en particular el uso de esta metáfora en cuanto a la representación de los polacos como cerdos (Bolhafner, 1991), lo que implica una pérdida de control sobre los sentidos de la metáfora, ya que aunque filtrada y resignificada, aún conserva parte de su capacidad ofensiva original. El propio Spiegelman plantea de forma abierta el problema de la representación animalizada

en varias ocasiones a su obra. En un momento de *Maus*, por ejemplo, un Art que se empequeñece cada vez más pequeño en su silla, es cuestionado por un periodista con máscara de ratón judío que le pregunta sobre qué animal utilizaría para representar a los judíos israelíes. Tal y como está formulada la pregunta, de entrada se entiende que se descarta la misma representación que se utiliza por los judíos retratados por Spiegelman; cuestión que también se intuye por el hecho de que utilice una máscara de ratón, como si este personaje fuera judío, pero sin serlo verdaderamente. En esta escena, claramente asistimos a la representación de la presión que ejerce el *lobby judío* en Estados Unidos, que no se puede mencionar sin ser tildado de antisemita. Pero el riesgo del uso de la metáfora del ratón es elevado, teniendo en cuenta cómo han evolucionado los acontecimientos históricos relacionados con el contexto judío desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Spiegelman ya empezaba a mostrar en su obra su preocupación por el tema, pero en una entrevista posterior realizada en 2002, el autor añade:

- Era inevitable que se le pidiera su punto de vista sobre el conflicto árabe-israelí.
- Es curioso, cuando en Nueva York me preguntan me parece que ejerzo de portavoz de Hamas. Pero aquí en Europa me acabo sintiendo como un sionista irreductible [...] se ha llegado a un punto en que todos se equivocan (Llopart, 2002).

Spiegelman es extremadamente consciente de estos y otros problemas que derivan de la representación artística. El genocidio, la desaparición masiva de seres humanos, lleva a enfrentarse con la imposibilidad de una narración neutra, un modo transparente de representación: la decisión de utilizar animales y el registro gráfico elegido funcionan a partir de esta comprobación. El dibujo extremadamente sencillo, a veces bruto de *Maus*, se encuentra lejos de la expresividad de los *Funny Animals* de 1972,<sup>11</sup> tanto como del expresionismo que es usado en *Prisoner in Hell Planet*.

Al mismo tiempo, la relación del libro con lo real es muy compleja: el relato se ofrece como un testimonio o una autobiografía a dos voces —ofreciendo al lector un pacto de verdad—; incluye fotografías —del padre, de su hermano muerto Richier—, y el personaje de Art aparece en ocasiones dibujado como un humano con máscara de ratón. Es una tensión con la que Spiegelman trabajó: dibuja una historieta con ratones, pero como hemos visto, a la vez pide al *The New York Times* que *Maus II* sea en la columna de “no ficción” en su lista de Best Sellers.

---

<sup>11</sup> Las primeras muestras de *Maus* aparecieron por primera vez en tres páginas publicadas en 1972 en un *magazine* de *cartoons* de animales antropomórficos: *Funny Animals*, un cómic *underground* editado por Apex Novelties, bajo el título *Rat*.

Por la misma razón, por la renuncia a toda inocencia narrativa, el libro no puede presentar una historia lineal, ya que se multiplican los tiempos, los niveles de ficción: habla Vladek de su experiencia en Auschwitz; habla Art del que Vladek le explicó; habla del Art humano / autor de lo que significó hacer el libro que hemos visto hacer al Art ratón / personaje.

La experiencia del horror no puede enfrentarse sin poner en crisis los propios instrumentos de la narración. Hay dos momentos notables en relación con estos problemas: en el segundo capítulo de *Maus II*, Art le pregunta a su padre por una orquesta que, según la documentación, tocaba en el campo mientras los prisioneros marchaban. La viñeta anterior ha mostrado esta orquesta. Pero Vladek nunca la vio, y al siguiente dibujo solo muestra a los prisioneros marchando. En una primera mirada, el dibujo parece adaptarse a la corrección que Vladek hace, pero sobre las cabezas de los prisioneros pueden verse partes de una batuta y de un contrabajo: el dibujo no termina de adaptarse al testigo ni a la documentación. En otra escena, una de las más duras del libro, se muestra a un soldado alemán estampando la cabeza de un niño judío contra una pared. El propio Spiegelman ha comentado sus dudas al respecto: no la podía dejar fuera de la narración, pero no encontraba la manera de representarla. Así que tomó algunas decisiones: encuadrar de manera que no se vea si son animales o personas; mostrar la mancha de sangre solo una vez, y cubrir la mancha de la segunda viñeta con el globo de Vladek, que dice: “es algo que no vi con mis propios ojos”.

El problema ético que se deriva de la representación del Holocausto quizás tampoco tenga solución: ¿tiene derecho un artista a ganar dinero con el horror? Spiegelman se ha negado de manera sistemática a producir derivados de su libro en películas y obras teatrales. Todos estos problemas aparecen en el libro, que abre el capítulo 2 de *Maus II* con la imagen que ya hemos visto del autor, sobre una pila de cadáveres, comentando el éxito de *Maus I* y recibiendo con creciente horror propuestas para filmar películas, contestar entrevistas y aprobar *merchandising*. De hecho, la solapa del libro ilustra a Spiegelman con su máscara de ratón enfrentándose al problema de la representación de los campos que, como vemos por la ventana, son una realidad, con un fajín de cigarrillos “Cremo” sobre el mostrador de dibujo: un pequeño gesto de humor negro que asocia el humo del tabaco con el de los crematorios y que habla también de la inevitable tensión entre el Holocausto y la industria cultural que lo comercializa. Vladek termina irónicamente su cuento, diciendo: “No necesito decirte más. Fuimos muy felices, y vivimos felices, por siempre”, a pesar de que Anja finalmente se hubiera suicidado.

## 5. CONCLUSIONES REPRESENTACIONALES

En enero de 2011, Art Spiegelman fue galardonado con el Gran Premio de Angoulême. Más de veinte años después, el *cartoonist* se corroboraba como referente del mundo del cómic. Y lo que lo ha convertido en un referente de este arte es precisamente su literacidad: la construcción sofisticada de los personajes y la buena estructura narrativa que sabe imbricar dibujo y letra en un artefacto, en el más literal de los sentidos, como objeto de arte. Es una obra llena de símbolos e ideas enfrentadas en un relato lleno de matices: el Holocausto inscrito en la cotidiana relación de un padre y un hijo, tan particular y mundana, con nombres y apellidos, como otras muchas historias de supervivientes de campos. Son dos universos que se complementan y enriquecen unidos en una única obra.

La cuestión que resulta problemática en la obra de Spiegelman es la inversión central de roles entre gatos y ratones: el autor convierte a los personajes en iconos visuales básicos que gracias a la carga cultural —sobre todo heredada del símil nazi y del mundo de la animación— funcionan en un primer nivel de lectura, pero engañan si el lector reflexiona. Así pues, lo que podía parecer una pregunta ingenua al iniciar este escrito, por qué funcionaba la elección visualmente impactante pero lógicamente contradictoria, quedaba justificado en un análisis cultural sobre las fuentes visibles y ocultas de esta obra. Del Holocausto se desgranaban diversas muertes simbólicas: la muerte de la capacidad narrativa, la muerte de la memoria y sobre todo la posibilidad de una muerte representacional.

Es nuclear pues la carga visual y cultural que acompaña inevitablemente la metáfora central entorno a la que gira esta novela gráfica: el ratón. El roedor se convertirá en la figura representacional judía por Spiegelman, que realiza un juego irónico respecto al nazismo: invirtiendo conscientemente la imagen del ratón en positiva, en la que sin lugar a dudas juega un papel importante la influencia en Spiegelman de una genealogía iconográfica de gatos y ratones animados desde los años treinta, asimilada durante toda su infancia. Mickey Mouse es la bisagra vertebradora que hace encajar el uso de la figura del ratón por parte del nazismo y la utilización del pretexto —literalmente del latín *praetextus*, antes del texto— de la animación gráfica para la inversión de roles entre gatos y ratones a la obra de Spiegelman. La propaganda bélica que se lleva a cabo durante la Segunda Guerra Mundial desde la productora Disney marcará un cambio de percepción de su protagonista, por extensión de los roles de gatos y ratones en la animación posterior, y del imaginario occidental de los últimos cincuenta años. Por eso, el lector moderno entiende sin problemas y asume como algo natural la inversión de roles de la

obra de Spiegelman; y no solo *Maus*, sino los papeles que juegan gatos y ratones en la narrativa visual, sea cómica o animada, después de la Segunda Guerra Mundial. Todos ellos son elementos estructurales de la obra, ya que todos ellos conforman el *background*, los pilares en los que se sostiene la metáfora central de *Maus*, de la que Spiegelman se ayuda para enfrentarse al horror.

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGER, A. (1990): "Bearing Witness: Second Generation Literature of the Shoah", *Modern Judaism*, 10, pp. 43-63.
- BOLHAFNER, S. (1991): "Art for Art's Sake: Spiegelman Speaks on RAW's Past, Present and Future", *The Comics Journal*, p. 145.
- COSTA, F. (2005): "Diario impresionista en cámara lenta sobre el 11-S", Entrevista con Art Spiegelman. En *Revista Ñ*, p. 107.
- DE WILDT, L. (2014): "Entwining the National and Personal: Art Spiegelman's Post-9/11 Shapeshifting". <http://cort.as/s8XV>
- FASS, P. S. (2009): *Inheriting Holocaust. A Second-Generation Memoir*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- FINE, E. (1988): "The Absent Memory: the act of writing in Post-Holocaust French Literature", *Writing and the Holocaust*, New York, Holmes and Meier, p. 43.
- FINKIELKRAUT, A. (1982): *El judío imaginario*, Barcelona, Anagrama.
- GEIS, D. (2003): *Considering Maus, Approaches to Art Spiegelman's "Survivor's Tale" of the Holocaust*, Tuscaloosa, University of Alabama Press.
- HUYSEN, A. (2000): "Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno", *New German Critique*, 81, pp. 65-82.
- KAPLAN, A. (1989): "Theweleit and Spiegelman: Of Mice and Men", KRUGER, Barbara y MARIAN, Phil: *Remaking History*. Seattle, Bay Press, p. 160.
- LLOPART, S. (2002): "Art Spiegelman's: "En 'Maus' los judíos son ratones porque así los veía el nazismo", *La Vanguardia*.
- LYOTARD, J. (1984): "The Different, The Referent, and the Proper Name", *Diacritics*, 14.
- MANZANO, E. (1991): "El éxito de Maus me supuso una depresión", *La Vanguardia*.
- NEUSNER, J. (2006): *Judaism: the Basics*, New York, Routledge.
- ORBAN, K. (2007): "Trauma and visuality: Art Spiegelman's Maus and In the Shadow of No Towers". *Representations*.

- SONTAG, S. (1975): *Fascinating Fascism*. En *New York Review of Books*.
- SPIEGELMAN, A. (2009): *Breakdowns*, Barcelona, Mondadori.
- . (2011): *Metamaus*, New York, Pantheon.
- STAUB, M. (1995): “The Shoah Goes on and on: Remembrance and Representation in Art Spiegelman’s *Maus*”, *MELUS*, 20, pp. 33-46.
- YOUNG, J. (1998): “The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman’s “*Maus*” and the Afterimages of History”. *Critical Inquiry*, 24, pp. 666-699.



# “NO SHELTER”: AMENAZA DIFUSA, TRAUMA CULTURAL E IMAGINARIO DEL ASEDIO EN *TAKE SHELTER* (JEFF NICHOLS, 2011)

FERNÁNDEZ PICHEL, SAMUEL NEFTALÍ

CENTRO UNIVERSITARIO INTERNACIONAL (CUI)-UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE (ESPAÑA)

Profesor doctor

snferpic@acu.upo.es

**Resumen:** El objetivo de este artículo se centra en explorar la inflexión de la amenaza monstruosa en relación con cierto imaginario social del asedio en la película de 2011 *Take Shelter*, dirigida por Jeff Nichols. El concepto de imaginario social es utilizado a la vez como herramienta metodológica encaminada a exponer los presupuestos ideológicos que fundamentan o permean la representación fílmica. En el filme que nos ocupa, nos servirá para caracterizar la presencia de una amenaza difusa e interiorizada que atañe tanto al espacio doméstico como al colectivo. La presencia de la amenaza se vincula, por último, con la experiencia del trauma cultural en los Estados Unidos post 11-S.

**Palabras clave:** 11-S, cine, Estados Unidos, horror, identidad colectiva, imaginario social, trauma cultural.

**Abstract:** This article aims to explore the articulations of a monstrous menace in relation to a siege social imaginary informing Jeff Nichol's film *Take Shelter* (2011). Social imaginary is here used both as a concept and a methodological tool in order to unravel the ideological implications that permeate this particular filmic representation. This perspective of analysis would allow us to define a diffuse internalized menace operating both at the domestic and collective realms. This diffuse menacing presence is linked to the traumatic experiences of post 9/11 America.

**Key-words:** 9/11, collective identity, cultural trauma, film, horror, identity, social imaginary, United States.

La conmoción histórica que marca la entrada de Estados Unidos en el nuevo siglo provoca una profunda reevaluación de la identidad propia y del lugar ocupado por la nación norteamericana en el escenario internacional. En palabras de Jane Mayer (2008: 237), los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 desencadenan “una batalla por el alma del país”<sup>1</sup> que aún vertebraba en gran medida debates

---

<sup>1</sup> Esta y subsiguientes traducciones del inglés son nuestras.

políticos y discursos culturales contrapuestos<sup>2</sup>. Una parte significativa de estos discursos encuentra su epicentro en la expresión —a veces velada, otras más explícita— de la experiencia del horror. Una emoción predominante —el horror<sup>3</sup>— que aglutina la incompreensión ante las auténticas causas del evento traumático 11-S en soluciones, actitudes y políticas surgidas al abrigo de la angustia y el miedo. En cuanto dinámica afectiva extrema, la naturaleza manifiesta y extendida de esta experiencia del horror a través de diferentes niveles discursivos apunta a la confusión entre los ámbitos del horror natural (*natural horror*) y el horror artístico (*art-horror*) (Carroll, 1987) en los Estados Unidos post 11-S<sup>4</sup>. Se establece, de tal manera, un complejo proceso de retroalimentación mediante el cual la ansiedad de la vida diaria y del acontecer histórico alimentan —a la vez que se nutren de— diferentes manifestaciones culturales que canalizan idéntico clima emocional. No obstante —y en oposición a las múltiples líneas interpretativas que han enfatizado la singularidad del acontecimiento 11-S como un punto terminal de la historia—, es posible rastrear en la propia tradición artístico-cultural estadounidense numerosos precedentes que señalarían la relevancia de la representación del horror —y su marco emocional derivado— en la definición del sentido de identidad, no vinculándola necesariamente a una casuística histórica específica.

Esta breve reflexión preliminar puede dar algunas claves para la interpretación del resurgir del género terrorífico en el cine estadounidense post 11-S. Dicho género, caracterizado ya en este estadio de la historia del cine por una hibridación constante con otros géneros y discursos, se consolida como un modo predilecto

<sup>2</sup> Marc Redfield (2007: 62) habla de una “melancolía inconfesable” para describir la erosión del discurso identitario en los Estados Unidos tras el 11-S. Negación y fatalismo tanto en la reivindicación de la identidad individual como en el fortalecimiento o la actualización de los vínculos comunitario y nacional.

<sup>3</sup> El Diccionario de la Real Academia Española (2001) define “horror” como “Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso”. El término será utilizado en este artículo en paralelo con otro término asociado, “terror”, definido a su vez por el DRAE como “Miedo muy intenso”. Todo ello sin menoscabar las ligeras diferencias y matices semánticos entre ambos términos, y teniendo en cuenta la selección léxica dispar efectuada por la lengua española en contraste con la lengua inglesa en la semantización del objeto de estudio que nos compete. Sirva como ejemplo, la distinción entre la categorización genérica de la *horror movie* en inglés frente a la etiqueta cine de terror en lengua española.

<sup>4</sup> Ello se relacionaría asimismo con la confusión entre el orden material y el orden figurativo que Seltzer (1997: 12) identifica como el principal descriptor de la noción extendida popularmente acerca del trauma. Consecuencia de esta interpretación de lo traumático es la percepción sobre el poder dañoso y pernicioso de las representaciones.

para alegorizar las ansiedades de la sociedad estadounidense del momento (Briefel y Miller, 2011). A pesar de tratarse de una forma artística desterrada tradicionalmente de los cánones de la “alta cultura”, abocada al terreno de la subliteratura y de la cultura popular, el horror artístico se reivindica con fuerza en esta encrucijada histórica. Así lo señala, recogiendo argumentos previos, Laura Frost (2011: 18-19): el *horror cinema* —considerado un modo de representación “menor” y residual— proporciona, sin embargo, una vía de acceso idónea a lo latente en la cultura. Subyace a esta idea la visión patológica tanto del contenido puesto de manifiesto por la representación, como del mecanismo artístico que la canaliza. Se crea así una sinergia entre los horrores reales, materiales, y sus dinámicas discursivas o de representación. En este contexto de auge de las narrativas terroríficas cinematográficas, se distingue una tensión entre la posibilidad de la catarsis a través del cierre narrativo (Briefel y Miller, 2011) y la absoluta negación de la misma (Cowan, 2008). De aquí se derivaría uno de los rasgos distintivos de la inflexión del horror en el cine de principios de siglo: la imposibilidad del retorno a un *statu quo* apoblematizado (Wetmore, 2012: 5). Esta es, de hecho, una de las características señaladas igualmente por Andrew Tudor (2002) en el tránsito del horror seguro (*secure horror*) previo a la década de los sesenta del pasado siglo, al horror paranoico-postmoderno (*paranoid horror*) que conforma aún hoy la base ficcional de las representaciones fílmicas de esta emoción. Junto a la negación de un cierre narrativo satisfactorio y definitivo, el horror paranoico —llevado a su expresión hiperbólica en el cine estadounidense post 11-S— escenifica la ruptura de otras certezas: la de la capacidad y acción heroicas del individuo o el colectivo, la de la confianza depositada en la función reguladora y asistencial de las instituciones, y la de los límites entre amenazas externas reconocibles y amenazas internas de naturaleza difusa (Tudor, 2002: 108).

La cinta de 2011 *Take Shelter*, dirigida por Jeff Nichols, viene a compendiar lo apenas esbozado bajo un formato genérico en el que el terror se combina con el drama doméstico, reflejo del carácter fronterizo de gran parte de la ficción postmoderna. El film de Nichols cobra especial relevancia en cuanto supone un punto de encuentro entre manifestaciones diversas de la experiencia contemporánea del horror en la cultura estadounidense. Si, como nos recuerda Carroll (1987, 1990), la existencia del monstruo es una condición indispensable para la puesta en marcha de la dinámica terrorífica, *Take Shelter* manifiesta con especial intensidad una tendencia presente en el cine norteamericano post 11-S: la sustitución de un elemento monstruoso tangible por un sentido difuso de la amenaza que permea la totalidad

de la experiencia cotidiana. Como consecuencia, la cotidianeidad misma empieza a experimentarse en términos de supervivencia (Tudor, 2002: 109), volviendo a aflorar en este momento histórico toda una serie de temores pretéritos en forma de espiral traumática. Son precisamente estos aspectos los que configuran una construcción simbólico-ficcional que hemos denominado “imaginario del asedio” (Fernández Pichel, 2010), y que analizaremos en el caso del filme que nos ocupa. Elementos que configuran este imaginario son los derivados de la condensación de amenazas, la manifestación del trauma cultural y su combinación en un producto ficcional eminentemente postmoderno cuyas implicaciones ideológicas desvelan un retrato sobre la sociedad estadounidense de principios del siglo XXI. Ese será el objeto de nuestro análisis en los apartados que siguen.

### 1. AMENAZA DIFUSA, AMENAZA POLIFORMA

Hemos aludido ya a la tesis de Carroll con el objetivo de resaltar la “necesidad del monstruo”, la centralidad del mismo como requisito para el surgimiento del horror. El monstruo se instituye así en uno de los elementos reconocibles de la trama; en cuanto actante, desempeña el papel de principal fuerza opositora en el interior de la estructura narrativa terrorífica. A la presencia monstruosa se le asignan, en primer lugar, unos rasgos definitorios que lo dotarían de un sentido de personificación, con el consiguiente énfasis en la vertiente puramente material, física, de la amenaza monstruosa. No obstante, se asigna un segundo nivel de definición —y de lectura/interpretación— a la presencia monstruosa que incide en su función alegórica: el monstruo, bajo este prisma, serviría de catalizador de los miedos y temores históricos presentes en un contexto sociocultural dado. De tal forma, a través del análisis de lo monstruoso en diferentes períodos o estéticas, se podrían cartografiar las tendencias emocionales, y su concreción en figuras de la amenaza, para culturas o colectivos humanos específicos. La identificación de ese clima de afectividad adversa iría acompañada de la necesaria indagación sobre las implicaciones ideológicas de la Otredad representada por el monstruo. Briefel y Miller (2011: 4-5) resumen estos argumentos apuntando a la doble naturaleza del monstruo: por un lado, la presencia material, la “máquina asesina” dotada de un grado de (des)humanización variable, y por otro, el correlato alegórico, el monstruo en cuanto “máquina generadora de sentido”<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Véase Judith Halberstam (1995) para un análisis pormenorizado de esta visión del monstruo en la literatura gótica.

Esta tensión entre los dos acercamientos a la figura “necesaria” del monstruo queda acentuada significativamente en la producción cultural estadounidense tras el 11-S. El cine constituye solo una de las manifestaciones artísticas en las que se evidencia esta dialéctica entre lo material y lo alegórico en términos de crisis, un punto de no-retorno que es también una crisis de la representación<sup>6</sup>. Es así porque en este momento histórico se hace patente la ruptura del vínculo metafórico entre la amenaza tangible, del mundo real, y los modelos representacionales —las tendencias y soluciones artísticas— con las que los productos culturales han alegorizado la presencia y los efectos de la amenaza sobre el colectivo. De este modo, gracias al despliegue de amenazas ficcionales con las que el cine estadounidense ha escenificado las ansiedades colectivas<sup>7</sup> desde, al menos, mediados del pasado siglo, ha sido posible establecer unos parámetros o tipologías de lo “monstruoso” operativos en forma de constantes históricas rastreables en la tradición cultural, o de vigencia más localizada en una cronología específica. Sin embargo, una de las características sobresalientes del momento contemporáneo es la espectralidad creciente de lo monstruoso, reducido a veces a simple sensación de la amenaza o la vaga percepción de la misma. Se ha producido un giro mediante el cual el monstruo personificado —bestial o humano, brutal o taimado, foráneo o doméstico— deviene presencia intangible, amenaza difusa que cortocircuita la lógica interpretativa del vínculo metafórico que ya hemos mencionado. En esta reconversión de lo “monstruoso personificado” en amenaza difusa se distingue la que, en opinión de Tudor (2002: 109), es la propiedad principal del horror paranoico-postmoderno: el énfasis en la interioridad; interioridad en un sentido tanto mental como social. Las amenazas internas, ya sea derivadas de la subjetividad de un individuo/héroe protagonista, o de la conciencia problemática y compartida sobre las fisuras en el tejido social, son formuladas de forma imprecisa, incorporando, condensando —en el sentido freudiano— un cúmulo de temores que ya no pueden encarnarse en una sola figura monstruosa o asesina.

En *Take Shelter*, la amenaza y el espacio receptor de la misma se hacen patentes desde la escena de apertura del filme. En ella, Curtis LaForche (Michael Shannon), capataz y padre de familia en un pueblo de Ohio, en el Medio Oeste estadounidense, presencia la llegada de una tormenta desde el jardín que da acceso a su casa. La tormenta deja caer una lluvia aceitosa sobre las manos del protagonis-

<sup>6</sup> Véase Redfield (2007) para una reflexión crítica sobre la naturaleza de esta crisis representacional en términos de “trauma virtual”.

<sup>7</sup> Véase Jean-Michel Valantin (2008), especialmente en lo referido a su concepto de “cine de seguridad nacional”.

ta, y se corta de inmediato a la acción siguiente, en la que Curtis está duchándose en el baño de su casa. Este momento de cotidianidad matutina se prolonga en la escena del desayuno familiar en la que Curtis comparte mesa con su esposa Samantha (Jessica Chastain) y su hija Hannah (Tova Stewart), que sufre una sorde-ra crónica como consecuencia de una meningitis reciente. Este arranque anticipa ya las dos constantes principales en la representación de la amenaza en la película: la primera se refiere al lugar de impacto de la amenaza, a la influencia perniciosa de la misma sobre el individuo y su universo doméstico más inmediato; en concreto en la casa familiar, el hogar, como núcleo afectivo primordial y seno de la vida en sociedad. La segunda acentúa el sentido de irrealidad de esta amenaza monstruo-sa, que es solo experimentada en forma de pesadillas y alucinaciones representadas a través de una puesta en escena premeditadamente ambigua. En relación con la primera de estas constantes, la trama narrativa presenta en estos minutos iniciales la contigüidad entre la amenaza y el hogar; de lo que se deriva un conflicto basa-do en la conciencia —y el sentido de alarma— sobre la posibilidad de la extinción del entorno doméstico suburbial, auténtico espacio edénico de la clase media nor-teamericana. Esta idea queda reforzada a través de frecuentes planos generales del jardín trasero de la casa, en los que se registra la quietud del mundo natural en el que las figuras humanas se insertan armónicamente. Los encuadres se estructuran de acuerdo a composiciones marcadamente pictóricas, coronadas por la claridad de los cielos del Medio Oeste norteamericano. Pero es en este mismo espacio virginal en el que, no obstante, se halla un espacio de reclusión, el refugio contra tornados, que al principio de la película yace sepultado bajo un cúmulo de madera y escom-bros. Las pesadillas y alucinaciones sucesivas de Curtis provocarán que el espacio de la vida en familia se desplace del interior de la casa, el jardín —y la perspec-tiva profunda de la pradera— a la extensión mínima y claustrofóbica del refugio.

Este viraje hacia la experiencia de reclusión en el seno del hogar de los LaForche reforzaría el argumento de Andrew Tudor acerca de la interioridad. En sus propias palabras:

*Internality also finds expression in the growing use of contemporary and prosaic everyday settings such as small towns, suburbs, ordinary houses, family groups, and the like. This renders the characteristic threats of paranoid horror internal in the sense of belonging within our familiar physical and social world, not distanced from us as they are in the Gothic elsewhere of an imaginary Transylvania or among the exotic equipment of a fanciful laboratory* (Tudor, 2002: 109)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> “La interioridad se expresa igualmente a través del uso reiterado de espacios cotidianos con-temporáneos y convencionales como pueblos, zonas residenciales, hogares corrientes, colectivos

La elección del espacio doméstico, del microcosmos del hogar, como lugar asediado conlleva, asimismo, la “personalización” de la experiencia del horror, aquí focalizada en Curtis LaForche y su familia. Para Peter N. Stearns (2006: 36, 42-43), esta “personalización” atañe al modo en que el miedo —otra emoción intrínsecamente vinculada al horror— es experimentado y codificado culturalmente en los Estados Unidos post 11-S. En lo que parecería una contradicción ante la vehemencia con la que el aparato propagandístico norteamericano fomenta el ideal patriótico en las postrimerías de los ataques terroristas, Stearns realza, sin embargo, la especificidad del miedo estadounidense en este momento histórico. Un miedo que tiende a debilitar el vínculo con las instituciones, si no el vínculo social en su totalidad, pues deriva de una interpretación emocional de la catástrofe como experiencia íntima que, incluso desde la perspectiva del testigo en la lejanía, la relaciona con el individuo y con su entorno familiar<sup>9</sup>. Se trataría, en opinión de Stearns, de una variación compleja y problemática de la experiencia previa del miedo en la cultura estadounidense<sup>10</sup>. El desarrollo narrativo y la evolución dramática de los personajes —en concreto de la familia protagonista— de *Take Shelter* sintetizan a la perfección este giro emocional, mediante el cual el padre de familia acabará garantizando la cohesión familiar sobre la base de una experiencia compartida del horror y la amenaza.

En lo referido a la segunda de las constantes, la naturaleza difusa de la amenaza en la película supone un desafío que incumbe tanto a la peripecia del protagonista como a la posición del espectador-analista. En lo que vendría a ser una estrategia metadiscursiva característica de las producciones postmodernas, la experiencia de Curtis LaForche, su confrontación con la amenaza, fomenta simultáneamente un proceso de toma de conciencia reflexiva en el espectador-analista respecto del objeto artístico, especialmente en lo referido al grado de verosimilitud de la imagen

---

familiares, etc. Ello provoca que las amenazas características del horror paranoico sean internas en cuanto atañen a nuestro mundo físico y social, sin que nos hallemos separados de ellas como en esa temporalidad hipotética (*elsewhen*) del Gótico; la de una Transilvania imaginaria o la de un sofisticado laboratorio exóticamente equipado”.

<sup>9</sup> Mark Seltzer (1997:8), en un contexto pre 11-S, refiere asimismo un proceso de creciente “privatización” —relativo a la esfera privada, íntima del individuo— atribuible a la “personalización” de la política y la vida diaria en el mundo contemporáneo. Ello llevaría a la mudanza de lo político al terreno de lo privado, cuando no de lo traumático, al reducirse el marco de referencia para la interpretación de los hechos al espacio de la intimidad.

<sup>10</sup> Véase el capítulo 2, especialmente las páginas 36-44, para un contraste entre la reacción emocional de los estadounidenses ante catástrofes históricas como Pearl Harbor y los ataques terroristas del 11-S.

cinematográfica y a su modo de anclaje en la realidad. Situando este debate en un marco de reflexión teórica global acerca del género, tanto las tesis de Carroll (1987, 1990) como las de Tudor (1989, 2002) relacionan el auge del terror fílmico a partir de los años setenta del siglo XX con una dislocación de los presupuestos cognitivos de la modernidad en el seno de la cultura postmoderna. El horror supondría, por tanto, un desafío cognitivo<sup>11</sup>; y la naturaleza del monstruo, la manifestación patente de una quiebra en la función alegórica que referimos con anterioridad. Las razones para este estado de confusión radican en la incapacidad para asignar la afectividad negativa del horror a objetos o causas últimas. Carroll sostiene que el estímulo físico no es suficiente para sustentar o provocar la emoción terrorífica, sino que la misma viene determinada en gran manera por una creencia de carácter evaluativo: *“What then individuates emotional states? Their cognitive elements. Emotions involve not only physical perturbations but beliefs, beliefs about objects and situations. Moreover, these beliefs are not just factual [...] but evaluative [...]”*<sup>12</sup> (1987: 54). Esto daría origen a un tipo de conciencia acerca de lo amenazante y lo peligroso, la sustancia del horror. Este mecanismo evaluativo tiende, en el momento histórico que nos ocupa, a convertir la amenaza en endémica, polimorfa y esquiva a la asimilación por parte de la comprensión humana. En consecuencia, la confusión cognitiva no solo se nutre de la incapacidad para identificar la fuente de la amenaza, sino que resulta en formas de representación artística igualmente ambiguas.

En nuestra interpretación, la espectralidad polimorfa de la amenaza en *Take Shelter* se conjuga, entonces, en cuatro órdenes o regímenes de sentido que intentan dar cuenta de la necesidad de preservar el “pacto alegórico” que identifica en las mutaciones de la figura monstruosa la causa de una ansiedad manifiesta en el momento contemporáneo<sup>13</sup>. Pasamos a enumerar y comentar estas cuatro caracterizaciones de la amenaza en el filme de acuerdo a una lógica que oscila de la más intangible y trascendente a la más concreta y material, para acabar en el espacio reservado a la conciencia íntima.

<sup>11</sup> Retomaremos este argumento más adelante.

<sup>12</sup> “¿Cómo se singularizan entonces los estados emocionales? A través de sus elementos cognitivos. Las emociones no solo se refieren a perturbaciones físicas sino a creencias sobre los objetos y las situaciones. A la par que basadas en hechos, estas creencias [...] son además estimativas [...]”

<sup>13</sup> Una ansiedad que, en palabras del propio Jeff Nichols (Fandor, 2012: [00:05:20-00:07:50]), adquiere una doble vertiente: la individual y la ansiedad acerca del estado del mundo en el momento de escritura de la película, en el verano de 2008.

### 1.1 “Va a venir una tormenta...”: mentalidad apocalíptica, el Noé del Medio Oeste y la amenaza religiosa

Una de las conjugaciones de la amenaza en la película deriva de la imaginación y la problemática religiosas. El marco de sentido para la interpretación de la amenaza en estos términos ha de relacionarse con la tendencia apocalíptica que, según Stearns (2006), constituye una de las fuentes primigenias de la experiencia cultural del miedo en Estados Unidos<sup>14</sup>. Esta tendencia se ha vehiculado en el transcurso de la historia norteamericana a través de dos vías principales: la cultura evangélica y el milenarismo (ibíd.: 66-74). La primera representa una de las evoluciones más influyentes de la iglesia protestante en el país, y sitúa en el centro de la experiencia de la fe a un dios temible, iracundo y sentencioso. Esta combinación de amor y temor a Dios impregna la vida social y familiar de las comunidades protestantes, haciendo que la idea de la salvación personal y colectiva se convierta en principio rector de la existencia de los creyentes. La asimilación en el seno familiar de esta imagen de un dios temible es tan profunda que promueve un sentido de vigilancia sobre la conducta propia y advierte de la presencia de amenazas externas, sentidas y experimentadas en este caso en forma de ordalía<sup>15</sup> doméstica, de juicio de fe cuyo impacto decisivo y su perspectiva de salvación atañen al entorno familiar<sup>16</sup>. La experiencia cotidiana se acaba convirtiendo en el ámbito receptor potencial de múltiples peligros, pues subyace a este modelo de ética religiosa una idea de la sociedad que prioriza su indignidad esencial y sus aspectos pecaminosos. Ello sería causa suficiente para justificar una respuesta agresiva, tanto en el espacio familiar —con la imposición de la disciplina mediante el uso de la vara u otras técnicas de castigo físico— como en el ámbito de agresiones al colectivo.

El temor a la ira de Dios patente en la cultura evangélica es complementado por la influencia del milenarismo a la hora de caracterizar la tendencia apocalíptica en los Estados Unidos. El milenarismo ha de vincularse con la proliferación de numerosas sectas religiosas en suelo norteamericano. A pesar de que en términos cuantitativos los adeptos a los movimientos milenaristas sean minorías en el seno social, la influencia de sus discursos sí ha gozado de una amplia difusión en suce-

---

<sup>14</sup> La otra fuente principal la constituiría el miedo racial: la objetivación del miedo en una “Otridad” amenazante de rasgos étnico-raciales específicos (ibíd.: 63-66).

<sup>15</sup> El DRAE define ordalía como: “Prueba ritual usada en la antigüedad para establecer la certeza, principalmente con fines jurídicos, y una de cuyas formas en el juicio de Dios”.

<sup>16</sup> Desarrollaremos esta idea con algo más de detalle en la parte final de nuestro artículo.

sivos momentos históricos. De nuevo Stearns (ibíd.: 71-74) ejemplifica estos procesos cuando alude a la construcción de la imaginación del apocalipsis a través de diferentes manifestaciones: las profecías formuladas por sectas o cultos religiosos, los productos de la cultura popular —la célebre lectura radiofónica de la *Guerra de los mundos* de H. G. Wells a cargo de Orson Welles el 30 de octubre de 1938—, o los temores asociados a una realidad histórica específica —como la Guerra Fría—. Ya sea por la influencia del imaginario cristiano sobre el final de los tiempos, o por el impacto de los discursos de sectas y nuevos cultos nacidos al amparo de la libertad religiosa imperante en Estados Unidos desde los albores de su historia, esta conciencia aguda de un final se instaura en la mentalidad estadounidense, siendo el objeto causante de la misma un elemento variable, sujeto a formulaciones diversas.

En *Take Shelter*, la amenaza de inspiración religiosa está sometida a una especial tensión: su presencia manifiesta a través de motivos temáticos e iconográficos choca con el rechazo del protagonista, Curtis LaForche, a participar en la vida religiosa de su familia. Ello es evidente en dos escenas que establecen un contraste entre el conflicto íntimo de Curtis y su progresivo aislamiento de las rutinas familiares. En la primera de estas escenas, Curtis se despierta agitado tras sufrir la tercera de las pesadillas de las que somos testigos en la película. Con evidentes síntomas de cansancio, y tras comprobar que ha manchado las sabanas con su propia orina, Curtis responde de forma agresiva a las peticiones de Samantha, que se prepara para ir a la iglesia en solitario. La segunda escena presenta la llegada tardía de Curtis y Hannah a una cena familiar con los miembros de la comunidad. El motivo del retraso reside en que Curtis se ha demorado junto a su hija en un supermercado en el que se ha provisto de abundante comida para almacenarla en el refugio. Es, no obstante, la escena de la comida con los miembros de la comunidad la que mejor resume el cariz religioso de la amenaza y su relación con el conflicto central del protagonista. En este momento, Curtis, tras ser abordado y golpeado por su compañero Dewart (Shea Whigham) como resultado de un conflicto laboral reciente, se incorpora, levanta la voz para dirigirse a la comunidad y les advierte: “Va a venir una tormenta como ninguna que hayáis visto, y ninguno de vosotros está preparado” (Nichols, 2011: [01:28:42-01:28:56]). La vehemencia de su gestualidad y su retórica, propias de un predicador, tanto como el contenido premonitorio de su mensaje, lo asimilan a la figura de los profetas bíblicos<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Otra escena en el contexto de la intimidad del hogar vendría a reforzar esta idea: en ella, Curtis confiesa sus temores a Samantha tras sufrir la cuarta de las pesadillas. La realidad de su miedo tiene como corolario la frase: “Es difícil de explicar porque no es solo un sueño. Es una sensación” (Nichols, 2011: [1:04:50-1:05:06]).

A ello alude Dereck Daschke (2012: 3) cuando emparenta a este hombre corriente con toda una tradición de profetas de la tradición religiosa de Occidente o del Oriente Medio (Moisés, Noé, Abraham, Jesucristo y Mahoma). En opinión de Daschke, todos ellos se asemejan por la naturaleza esencial de su conflicto, o conflictos: enfrentar sus propios miedos y reticencias íntimas con la incredulidad de las audiencias hacia las que dirigen sus revelaciones y anuncios proféticos.

Es, de hecho, la figura de Noé la más evocada en la caracterización de Curtis. Igual que el profeta bíblico, también Curtis es un hombre recto que debe enfrentarse al desafío de salvar a su familia de un cataclismo universal, transmutando en este caso la construcción del arca por la reparación de un refugio contra tormentas en el que solo ha cabida el núcleo familiar. La presencia constante del elemento acuático en la amenaza de tormenta y en la lluvia aceitosa que empapa al protagonista y a su familia nos remite de igual forma al simbolismo ominoso del agua que impregna el mito bíblico del diluvio universal. En la línea del materialismo figurativo explorado por autores como Gaston Bachelard (2003) o Gilbert Durand (2004), el agua en la película es un elemento asociado a la muerte, remite a la imagen de las aguas estancadas y profundas: trasunto del estatismo y la oscuridad de la aniquilación y del más allá<sup>18</sup>. Ninguna escena resume este valor de manera más exacta que la correspondiente a la quinta pesadilla de Curtis. En ella se nos introduce por medio de la cámara subjetiva en la cocina del hogar de los LaForche para, sobre el fondo de un zumbido de moscas, ser testigos de la presencia de una Samantha pálida, empapada en agua y sujetando un cuchillo. El uso del contracampo nos invita a adoptar la perspectiva de Curtis para contemplar este momento de radical extrañamiento y ambigüedad en la puesta en escena, que coincide simultáneamente con el desmoronamiento del universo doméstico, su conversión en espacio siniestro (lo *unheimlich*), contenido último de la ordalía de la familia protagonista.

La amenaza adquiere rasgos polimórficos incluso dentro de un mismo marco de sentido, en este caso el religioso. Así, además de la tormenta existe una referencia evidente a otras plagas o amenazas bíblicas. Es el caso de las bandadas de pájaros que sobrevuelan ominosamente los cielos de Ohio y que, en la sexta pesadilla de Curtis, acaban atacándole mientras sujeta a su hija en brazos. Esta referencia a los pájaros emparentados con las plagas bíblicas puede rastrearse en Los Libros de Ezequiel y Sofonías, así como en el Libro de las revelaciones o el Apocalipsis de San Juan (Doyle, 2013: 27).

---

<sup>18</sup> Para Briohny Doyle (2013: 25), el elemento acuático presente en la lluvia aceitosa también constituiría una suerte de estigma que ensalzaría la figura beatífica del protagonista.

A modo de conclusión para este epígrafe, hemos de resaltar que, dentro de la peripecia dramática de Curtis, el componente religioso nunca se presenta como experiencia de fe y esperanza, sino como efecto pernicioso y contenido fantasmal. Ello testimonia tanto el rechazo del protagonista a asumir un modelo de fe cristiana en el marco ficcional de la película, como la pregnancia de los discursos apocalípticos en una gran variedad de productos de la cultura popular norteamericana.

## 1.2 “Una lluvia como aceite de motor...”: la amenaza ecológica<sup>19</sup>

La tormenta —la muestra más patente de lo ominoso en la película— también se puede interpretar en su materialidad de fenómeno meteorológico amenazante. Las manifestaciones externas de dicho fenómeno tienen una presencia tanto visual como auditiva constante, casi obsesiva, en el filme (cielos nublados, viento, lluvia, truenos, relámpagos, etc.), aludiendo a un riesgo de un orden distinto; en este caso, ecológico, pues atañe a la relación del hombre con su entorno natural<sup>20</sup>. En relación con esto, Stearns (2006: 135-137) ha notado la progresiva fascinación de la población estadounidense con las predicciones meteorológicas a lo largo de las tres últimas décadas. El propio autor concluye que la atracción perversa hacia esta posibilidad de lo catastrófico se deriva de la imprevisibilidad del fenómeno meteorológico, a su naturaleza de desafío a toda posibilidad de control humano. Por ello, la amenaza meteorológica, incontrolable y perturbadora, revela la búsqueda absoluta de la seguridad en la cultura estadounidense, constituyendo dicha amenaza la plasmación más certera de la idea misma del riesgo (ibíd.: 137).

La forma en la que el guión de Nichols problematiza este concepto de amenaza ecológico-atmosférica resulta del énfasis con que la misma se vincula directamente a la responsabilidad y la actividad humanas. Ya hemos comentado en el

<sup>19</sup> Aunque no hayamos podido conseguir acceso a su lectura completa, existe un artículo reciente (Woolley, 2014) que realiza también una lectura de la película desde la perspectiva de la amenaza medioambiental.

<sup>20</sup> Remitiéndonos únicamente a la primera década del nuevo siglo en el contexto estadounidense, la conciencia acerca de la amenaza ecológica se ha visto alimentada por tragedias como el huracán Katrina, que en agosto de 2005 devastó la ciudad de Nueva Orleans; o el vertido sobre las aguas del golfo de México tras la explosión de una planta petrolífera en las costas de Luisiana en abril de 2010. A estas catástrofes deben sumarse otros episodios igualmente destructivos ocurridos en otras partes del planeta, con especial incidencia para el imaginario colectivo global del terremoto del Océano Índico en 2004 que, con epicentro en la costa de Indonesia, provocó una cadena de tsunamis que arrasaron otras zonas costeras del sureste asiático.

epígrafe previo el simbolismo negativo del elemento líquido, que en este nivel de lectura es asimilado a las consecuencias de la actividad industrial del hombre; idea contenida en la referencia a la lluvia que se asemeja al aceite de motor. En esta misma línea, desde el inicio —y en escenas sucesivas— vemos a Curtis desempeñando sus tareas profesionales como capataz en un solar con el sonido de fondo del traqueteo constante de la maquinaria que horada la tierra. En lo que podríamos considerar un ejemplo significativo de las paradojas terminales de la post o sobremodernidad —o espacio cultural del capitalismo tardío—, el sujeto causante de los procesos de aniquilación y agotamiento es a la vez víctima de los mismos. Sin embargo, la responsabilidad del daño ecológico no elude tampoco una lectura política. Ello se manifiesta en el momento en el que Curtis hace uso individual de los recursos de la empresa para la que trabaja sin el consentimiento de sus superiores; lo cual acaba causando su despido. La acción del protagonista, su intención de utilizar maquinaria de la empresa para reparar el refugio contra tornados de su hogar, revierte el proceso de agresión medioambiental por el empleo de la tecnología hacia una estrategia defensiva contra las consecuencias de dicha agresión. Este conflicto de intereses entre la misión empresarial y el interés del individuo-asalariado ejemplifica la tesis de Ulrich Beck (2002: 143-171) sobre el tema medioambiental como desafío a las dinámicas institucionales de la modernidad. En el caso concreto de *Take Shelter*, esta tensión se ve significativamente reflejada en una de las escenas iniciales en la que Curtis y el resto de sus compañeros de trabajo están reunidos con su jefe; quien menciona explícitamente la idea del control del tiempo atmosférico y la necesidad de cumplir la agenda de trabajo marcada. En estos momentos de la película, entre otros, la paradoja terminal que hemos apuntado adquiere una dimensión social en términos de amenaza global al orden económico instituido.

El filme demuestra a su vez cómo la amenaza ecológica es mediatizada a través del discurso informativo; lo cual acentúa aun más la responsabilidad humana y la indefensión del individuo en su entorno familiar. Así, Curtis, en conversación con su esposa, comenta horrorizado la noticia televisiva acerca del escape de gas que causa la muerte de un hombre que había permanecido atrapado durante once horas en su propia casa. Una de las consecuencias de este hecho es que el protagonista adquirirá posteriormente máscaras de gas para él y para su familia. El consumo privado de la amenaza mediatizada desemboca en la radicalización de la idea de la amenaza interiorizada y en las estrategias de privatización a las que ya hemos aludido: la institución familiar se convierte en unidad mínima de lo social, y en la única institución digna de ser preservada.

La recurrencia de la tormenta durante la película en su vinculación con la actividad humana nos remite a un escenario futuro de daño ecológico irreversible. Se trataría de un mundo emplazado ya en un estadio de postsostenibilidad (Doyle, 2013: 27-28) en el que la crisis medioambiental tiene un reflejo en la quiebra del sistema social. La perspectiva ominosa de un universo postsostenible apunta a una *terra incógnita* donde los modelos predictivos de la ciencia ya no son operativos —con la consecuente transformación del planeta en un entorno de riesgo permanente para la vida humana—, y a una debilitación, cuando no desaparición absoluta, de los lazos comunitarios.

### 1.3 El declive del “Average Joe”: la amenaza económica

Es el propio director de la cinta quien atestigua que la conciencia sobre la crisis económica y el declive financiero en Estados Unidos suponen motivos fundamentales para la concepción de *Take Shelter*<sup>21</sup>. Retomando algunas de las implicaciones presentadas en el epígrafe previo, el filme configura un nuevo orden de sentido alrededor de la crisis económica como forma amenazante. Desde el inicio, la familia protagonista experimenta esta amenaza, cuando en la escena del desayuno familiar la conversación gira en torno a algunas facturas pendientes. A este momento se suceden otros que resumen los conflictos principales de índole material a los que se enfrentan los LaForche en el transcurso de la película: la lucha por conseguir que el seguro sanitario de Curtis cubra la operación del implante auditivo de Hannah, y la crisis abierta una vez que el padre de familia pierde su empleo, dejándole así con apenas unas semanas más de cobertura antes de que dicho seguro sea definitivamente retirado. A estos perjuicios económicos, hay que sumar también los derivados de las decisiones de Curtis para combatir la sensación de amenaza que le apremia; principalmente, el crédito pedido a su banco para reparar el refugio contra tornados a pesar de la advertencia del consejero bancario acerca de los riesgos. Este cúmulo de situaciones provoca, igualmente, que la esposa tenga que contribuir a la economía doméstica vendiendo productos de artesanía en mercadillos y ferias locales, incluso antes de que la situación familiar sea realmente crítica. La residencia de los LaForche sintetiza entonces la idea del hogar de clase media víctima de lo que Beck denomina la “economía política de la incertidumbre” (2002: 16-19). Este modelo —expresión inequívoca de la sociedad del

<sup>21</sup> El código de tiempo para localizar este fragmento de la entrevista con Jeff Nichols coincide con el proporcionado en nota al pie número 13.

riesgo descrita por el autor germano — aglutina el muestrario de prácticas y fenómenos característicos del orden económico en el estadio postmoderno: la desregularización de los mercados, la desprotección social, el empleo precario, la tensión entre capitales globales y mano de obra asalariada local, etc. Todo ello erosiona el utopismo del proyecto de la modernidad, mostrando, por el contrario, sus efectos más perversos. En el contexto de la Norteamérica de principios del siglo XXI, una de las consecuencias más palpables de este marco de incertidumbre es la toma de conciencia sobre la decadencia del hombre corriente (el *middle man*) encarnado aquí por Curtis y antihéroe predilecto de algunas de las más representativas ficciones audiovisuales de los últimos años.

En este clima de desprotección del individuo, la desconfianza hacia el prójimo supone una prueba más de la erosión de la experiencia cotidiana. De esta suerte —y como parte del inexorable proceso de ensimismamiento de Curtis—, el protagonista comenzará a ver en Dewart, su compañero y colega, a un potencial enemigo. Ello resultará en la petición expresa de Curtis a su superior para que aparte a Dewart de su cuadrilla. La desconfianza y el descontento de Curtis se focalizarán también en las instituciones, especialmente en el aparato burocrático ligado a ellas, cuando el protagonista no pueda encontrar la asistencia deseada para tratar su problema mental. Ello queda reflejado en la segunda de las visitas de Curtis a los servicios sociales de su localidad. Tras apenas unos minutos, el protagonista abandona el lugar al comprobar que la anterior trabajadora social ha sido trasladada a otra ciudad y que su sustituto apenas conoce los detalles de su caso. La actitud de Curtis trasluce el proceso irreversible de aislamiento del individuo ante un sistema organizativo-institucional fallido, inútil a la hora de garantizar las coberturas y criterios mínimos de protección social a sus ciudadanos. Al contrario que en otras ficciones previas, no existe en *Take Shelter* el consuelo de la acción redentora capaz de restituir el pacto social y la fe del individuo en la estructura social que lo acoge.

#### 1.4 “¿Alguien más ve esto?...”: la amenaza interior

La última de las inflexiones de la amenaza opera en una (doble) dimensión psicológica: la enfermedad mental y el trauma familiar. De acuerdo con la primera de ellas, las visiones y pesadillas de Curtis serían productos de la esquizofrenia. Como nos recuerda Doyle (2013), la enfermedad mental adquiere en algunas interpretaciones el valor de vía de conocimiento, con lo que enlazaría con esa idea de lo profético, de una verdad oculta a la que solo tendría acceso el protagonista.

Por otro lado, aunque en estrecha relación con la problemática de la enfermedad mental, el trauma personal de Curtis deriva de la experiencia del abandono en edad temprana. Es el mismo protagonista quien refiere a la trabajadora social como fue abandonado por su madre en el aparcamiento de un supermercado a la edad de diez años, tras sufrir aquella un brote esquizofrénico del que jamás se recuperaría. Las resonancias del trauma infantil desembocan en los temores de Curtis en su vida adulta; en especial, los relacionados con la ansiedad sobre la función paterna. Además de hacer alusión a la inseguridad económica tratada en el epígrafe anterior, diferentes escenas de la película apuntan a la idea del trauma familiar desde la perspectiva de una masculinidad banal(izada) y rutinaria. En la visita que Curtis realiza a su madre una vez que las pesadillas y alucinaciones del protagonista empiezan a ser acuciantes, podemos reconocer los paralelismos entre la experiencia de la enfermedad mental entre madre e hijo. Interrogada por Curtis, la madre (Kathy Baker) es incapaz de razonar sobre el inicio de su enfermedad o los motivos que pudieron causar el diagnóstico de la misma. Solo queda la referencia a un marido —y padre de Curtis— demasiado tiempo ausente, y a los efectos posteriores de la enfermedad sentida como pánico extremo, unida a la sensación de ser permanentemente observada por extraños. Los paralelismos entre la experiencia de la enajenación mental en ambos personajes son claros: la esquizofrenia les sobreviene a ambos en la treintena, a través de episodios paranoicos similares, y teniendo como epicentro del desequilibrio emocional la experiencia de una vida familiar insatisfactoria<sup>22</sup>.

La experiencia traumática de Curtis socava además la tradicional distinción entre el *shock* —entendido como sensación física— y el trauma —producto/experiencia netamente interiorizada, no orgánica<sup>23</sup>—. Todas las pesadillas de Curtis acarrearán secuelas físicas evidentes que vendrán a diluir la frontera entre la experiencia real y la angustia del mundo onírico personal. Así, tras la primera de las pesadillas —en la que Curtis y Hannah son atacados por Red, el perro familiar— el protagonista despierta con un intenso dolor en el brazo que, según confiesa más tarde a su doctor, perdurará varios días; tras la segunda —donde de nuevo Curtis y su hija son asaltados en su coche bajo la tormenta y la niña es arrancada de los brazos del padre—, el protagonista despierta con un mal aspecto que alerta a la esposa;

<sup>22</sup> Ello cobraría especial relevancia si consideremos la afirmación de Nichols (Fandor, 2012: [00:04:20-00:04: 38]) acerca de que su película trata sobre el matrimonio, el compromiso y la comunicación.

<sup>23</sup> Para una indagación más profunda sobre la distinción entre ambos términos, véase nota al pie 6 en Seltzer (1997: 5).

en la tercera —a la que ya hemos aludido con anterioridad—, Curtis se orina en la cama matrimonial; en la cuarta, despierta sangrando por la boca, pues se ha mordido la lengua con los dientes, producto de la intensidad del sueño. Estos hechos apuntan al bloqueo cognitivo del protagonista que se sustenta en una incapacidad evidente para interpretar la vida diaria en unos términos que la desvinculen de un universo amenazante, de pesadilla. Desde esta perspectiva (patológica), el resultado del trauma personal desembocaría en una acción en el mundo real guiada por un propósito principal: la sobreprotección. En el contexto doméstico de los *LaForche* ello se traduciría en el celo excesivo en los cuidados de Hannah, personificación y objeto de la ansiedad paterna, además de imagen de fragilidad extrema por su edad y condición<sup>24</sup>. Por otro lado, en la adscripción de la trama de la película al género terrorífico —o a la hibridación genérica entre terror y drama doméstico—, habría de reconocerse la prestancia de dicho género para proporcionar acceso al contenido de lo traumático a través de una lectura crítica de su estructura profunda.

En lo que constituiría una muestra de la síntesis entre el trauma personal y el cultural-colectivo, podemos referir la escena de la tercera pesadilla de Curtis, aquella en la que su universo doméstico es literal y metafóricamente desmantelado, como una elaboración imaginaria que expone la prueba extrema de la interioridad y la personalización de la amenaza en la Norteamérica post 11-S. En esta escena vemos al protagonista dirigiéndose al salón de la casa; en el fondo de la estancia, Hannah está inclinada sobre el sofá mirando hacia el jardín a través de la ventana, pero la lluvia no deja ver el espacio más allá. Alguien llama a la puerta, una figura se distingue al otro lado de la ventana y desaparece como una sombra. Curtis se aferra a la niña, apartándola de la ventana. De pronto, todos los objetos del salón se elevan quedando en suspensión durante unos instantes. Curtis y Hannah están arrinconados en una esquina, el padre siente una presión extrema hasta que, de súbito, todos los objetos se precipitan, chocando contra el suelo. Esta ruptura momentánea de la lógica espacio-temporal y de las leyes del universo físico se corresponde con el momento alegórico conceptualizado por Lowenstein (2005), condensación de la experiencia física del espectador y de la experiencia histórica —la memoria de los acontecimientos depositada en forma de discursos de identidad nacional—, que arroja una imagen simbólica a través de la que explorar los contenidos latentes, no procesados de la vivencia de lo traumático.

---

<sup>24</sup> Este comportamiento se pone de relieve desde el inicio de la película cuando Curtis y Samantha se quitan las botas y susurran para no despertar a la niña mientras comprueban que descansa sin sobresaltos en su habitación (Nichols, 2011: [00:09:30-00:10:00]).

## 2. LA CONCIENCIA TRAUMATIZADA, LA MENTALIDAD DEL ASEDIO

Si, en opinión de Jeffrey C. Alexander *et al.* (2004), el concepto de trauma debe vincularse con la idea de sistema y, por tanto, con variables contextuales precisas, existe un peligro evidente para el analista: el de establecer asociaciones inmediatas entre el trauma psicológico —en este caso, el de un personaje ficcional— y el marco sociocultural e histórico en que el mismo se manifiesta. Esto es, la peligrosa tendencia a equiparar trauma personal y trauma cultural solo puede resolverse si atendemos a ambos en cuanto construcciones sociales<sup>25</sup>. En ambos casos subyace la referencia a la puesta en cuestión de la identidad, individual o colectiva, a partir de un acontecimiento sobre el que se invierte una carga emocional en exceso negativa, o como consecuencia de ello.

El concepto del horror vuelve a reflotar aquí para indicar la presencia de lo inasimilable, ya que —siguiendo la tesis de Cathy Caruth (1995)— el trauma rehúye la comprensión y solo puede experimentarse como retorno obsesivo de una imagen o acontecimiento. Estaríamos aludiendo entonces al concepto de la *aporía*, de lo irrepresentable, que sustenta tanto la experiencia como la afectividad asociadas al trauma. En términos temporales, esta experiencia se canalizaría de acuerdo con un tiempo cíclico, el propio de la espiral traumática. Pero en la base de la experiencia traumática siempre habría que reconocer el factor evaluativo que comentamos anteriormente en referencia a la tesis sobre el horror en Carroll. En contra de las visiones naturalistas de lo traumático —aquellas que lo derivan de los acontecimientos mismos—, el trauma se debe interpretar como una “cualidad mediada socialmente” (Alexander, 2004: 8). Solo desde esta concepción del trauma, como constructo imaginario con sustento en la realidad, podríamos vincular satisfactoriamente la elaboración onírica de raíz freudiana con el concepto del imaginario social. En la génesis y la consolidación del trauma operarían, por consiguiente, factores subjetivos y objetivaciones derivadas de hechos del mundo histórico-material (Sztompka, 2004: 165). O lo que es lo mismo: tanto el individuo como el colectivo gozan de toda una serie de significaciones culturales previas que condicionan la categorización presente y futura de un hecho como potencialmente traumático. Este conjunto de significaciones sociales, o imaginario, está siempre sujeto a cam-

<sup>25</sup> Nuestro uso del concepto de “imaginario social” está directamente fundamentado en la perspectiva constructivista de autores como Berger y Luckmann (1993) o Castoriadis (2013), sin secundar la idea de este último acerca de la imaginación radical desvinculada del fenómeno externo. Nosotros optamos por el énfasis en la relación de la facultad humana de la imaginación a partir del estímulo/ impacto en la misma de la huella de la materia y la historia.

bio aunque, simultáneamente, contiene en sí mismo un historial completo de simbolizaciones y atribuciones de sentido previas.

Tomando como caso paradigmático la construcción ficcional de la amenaza en *Take Shelter*, podríamos presentar algunas de las características que sustentan la experiencia del horror y del trauma histórico del 11-S en la ficción cinematográfica comercial norteamericana de la última década. Hemos venido conceptualizando este proceso estético-ficcional aludiendo a un imaginario social del asedio (Fernández Pichel, 2010, 2012) que, a su vez, hemos querido vincular a una tradición reconocible en la historia cultural de Estados Unidos. Los componentes fundamentales de este imaginario se construyen sobre los siguientes presupuestos:

- La victimización, el énfasis en la vulnerabilidad propia y en la reconversión de la experiencia cotidiana en términos de supervivencia.
- Las tramas narrativas en forma de ordalías domésticas que ficcionalizan la dislocación del universo doméstico y la disolución del orden social.
- La experiencia de lo trascendente y el sesgo moralizante como parte de las tramas y los desafíos de los protagonistas.
- El miedo como medio de socialización y principio de cohesión familiar.
- Las estrategias de descontextualización, que enmascaran la reflexión directa sobre los conflictos del mundo real bajo el aparato ficcional del cine de género en formato de entretenimiento de masas.

A modo de revisión y cierre, podríamos examinar de nuevo los conceptos de amenaza difusa y experiencia del horror enmarcándolos en la constelación de significaciones del imaginario del asedio apenas presentado. A la luz de este imaginario, la naturaleza poliforma de la amenaza arrojaría lecturas sobre fenómenos que se manifiestan en esferas distintas. En primera instancia, el carácter difuso de lo monstruoso entraría en relación con la actualización de los conceptos de terror y terrorismo en el momento actual (Laqueur, 2003): las mutaciones de la amenaza terrorista emanan de un principio de ininteligibilidad ante la naturaleza anómica de muchas expresiones contemporáneas del terror y la violencia. Ante la carencia de certidumbres acerca de la sostenibilidad económica, social y ecológica de la vida en el planeta, persiste entonces la conciencia de la fragilidad propia y la percepción de un mundo de conflictividades múltiples procesado en forma de escenario para el despliegue del horror. En segundo lugar, la amenaza difusa revelaría los mecanismos mediante los cuales los productos de la cultura popular adoptan

patrones culturales más amplios, en los que aún existe una reticencia a asumir las consecuencias negativas del proyecto de la modernidad (Tudor, 2002: 116). Al eludir la confrontación directa con las verdaderas raíces de la conflictividad social, económica, cultural y política del momento presente, el cine norteamericano de ficción, igual que tantos otros discursos culturales, se mueve todavía en el espacio de un contracampo imaginario donde la realidad aparece postrada en un reflejo siempre ambiguo, donde la posibilidad de la verdad queda velada por una suerte de bloqueo cognitivo. Las implicaciones ideológicas de este proceso resultan en extremo problemáticas si consideramos que, tras la tímida representación del contracampo del horror, se produce un bloqueo más esencial: el que elude la representación crítica de la actividad exterior de Estados Unidos como agente de terror global. Por último, ese mismo bloqueo incumbe a los debates estéticos sobre el arte cinematográfico en la era digital. Ninguna escena en la película resume mejor esta idea que aquella en la que Curtis aparca en el arcén de una autopista y observa la llegada de la tormenta bajo el cielo nocturno. Mientras su mujer y su hija duermen en el interior del coche, el protagonista se pregunta a sí mismo: “¿Alguien más ve esto?” (Nichols, 2011: [00:54:17-00:55:10]). La observación del cielo encendido por la luz de los relámpagos constituye una experiencia de lo sublime para Curtis, de la misma manera que sus alucinaciones previas también aúnan esa “plena ambigüedad y ambivalencia, entre dolor y placer” (Trías, 2011: 39) que caracterizan la recepción de lo estético-sublime. El momento descubre de igual forma una reflexión metafílmica acerca de las “narrativas espectaculares” (King, 2000) del cine comercial estadounidense contemporáneo: sobre uno de los marcos pictóricos tradicionales del clasicismo en el cine estadounidense —la inmensidad paisajística de la pradera, la llanura, el gran espacio natural incontaminado— se materializa la marca fantasmal de la imagen sintética, generada por medios digitales y carente ya de referentes claros en lo real (Quintana, 2011). El bloqueo cognitivo del protagonista se equipara así al desconcierto epistémico promovido por la imagen fílmica de la era digital. Cuando las narrativas espectacularizadas recurren incansablemente al depósito imaginario de la cultura occidental en busca de tramas y argumentos clásicos (King, *ibíd.*; Quintana, *ibíd.*); cuando el cine estadounidense revisita los mitos de la frontera que patentan su precaria identidad histórica (King, *ibíd.*), el cine —a la par forma artística y vehículo de entretenimiento— libra una batalla singular: la que ha de dirimir si en la imagen queda aún algún rastro de su naturaleza primera como forma de conocimiento, requisito imprescindible para promover en forma de discurso un horizonte identitario más allá de las secuelas del trauma cultural. Por ello *Take Shelter* —testimonio representativo de la mutabilidad y

carácter indescifrable de la amenaza en el contexto estadounidense de principios del siglo XXI— presenta un dilema de alcance definitivo: superar la “hipérbole emocional” (Stearns, 2006: 195) asociada a la experiencia del horror, o sucumbir al deleite morboso de su contemplación, diluyendo así *ad eternum* los límites entre la materialidad del horror y sus recreaciones imaginarias.

### 3. BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, J. C. (2004): “Toward a Theory of Cultural Trauma”, en ALEXANDER, J. C. *et al.*: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press.
- ALEXANDER, J. C. *et al.* (2004): *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press.
- BACHELARD, G. (1942): *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (1ª ed., 4ª reimp.), México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BECK, U. (2002): *La sociedad del riesgo global*, Madrid, Siglo XXI de España editores.
- BERGER, P. L. y LUCKMANN, T. (1968): *La construcción social de la realidad* (1ª ed./11ª reimp.), Buenos Aires, Amorrortu, 1993.
- BRIEFEL, A. y MILLER, S. J. (eds.) (2011): *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*, Austin, The University of Texas Press.
- CARUTH, C. (ed.) (1995): *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- CARROLL, N. (1987): “The Nature of Horror”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 1 (Autumn), pp. 51-59.
- . (1990): *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge.
- CASTORIADIS, C. (1975): *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Fábula-Tusquets Editores, 2013.
- COWAN, D. E. (2008): *Sacred Terror: Religion and Horror on the Silver Screen*, Waco, TX, Baylor University Press.
- DASCHKE, D. (2012): “Take Shelter”, en *Journal of Religion & Film*, Vol. 16: Iss. 1 (April), Article 13. <http://cort.as/sDWH>
- DOYLE, B. (2013): “Prognosis End-Times: Madness and Prophecy in *Melancholia* and *Take Shelter*”, en *Altre Modernità*, n.º. 9. Milano, pp. 19-37. <http://cort.as/sDWH>

- DURAND, G. (2005): *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FANDOR (2012): “Ebertfest 2012 Q&A: Cannes Winner TAKE SHELTER Michael Shannon Golden Thumb”. <http://cort.as/sDWU>
- FERNÁNDEZ PICHEL, S. N. (2010): *Imaginario social del asedio en el cine comercial norteamericano del período Bush (2001-2009)*. Trabajo de investigación. Sevilla, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, Universidad de Sevilla.
- . (2012): “El imaginario social del asedio en la historia cultural estadounidense”, en *Imagonautas: Revista Interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, n° 2, Vol. 2, Santiago de Compostela, Grupo Compostela de Estudio sobre Imaginarios Sociales (GCEIS), pp. 59-76.
- FROST, L. (2011): “Black Screens, Lost Bodies: The Cinematic Apparatus of 9/11 Horror”, en BRIEFEL, A y MILLER, S. J. (eds.): *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*, Austin, The University of Texas Press, pp. 13-39.
- HALBERSTAM, J. (1995): *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, NC, Duke University Press.
- KING, G. (2000): *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, London, I.B. Tauris.
- LAQUEUR, W. (2003): *La guerra sin fin. El terrorismo en el siglo XXI*, Barcelona, Destino.
- LOWENSTEIN, A. (2005): *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, New York, Columbia University Press.
- MAYER, J. (2008): *The Dark Side: The Inside Story of How the War on Terror Turned into a War on American Ideals*, New York, Doubleday.
- NICHOLS, J. (2011): *Take Shelter* [DVD], Estados Unidos, Avalon.
- QUINTANA, A. (2011): *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*, Barcelona, Acantilado.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española* (23<sup>a</sup> ed.). <http://cort.as/sDWi>
- REDFIELD, M. (2007): “Virtual Trauma: The Idiom of 9/11”, en *Diacritics*, Vol. 37, No. 1 (Spring). Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 54-80.
- SELTZER, M. (1997): “Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere”, en *October*, Vol. 80 (Spring). Boston, The MIT Press, 3-26.
- STEARNS, P. N. (2006): *American Fear: The Causes and Consequences of High Anxiety*, New York, Routledge.

- SZTOMPKA, P. (2004): “The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies”, en ALEXANDER, J. C. *et al.*: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press.
- TRÍAS, E. (1982): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Debolsillo, 2011.
- TUDOR, A. (1989): *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford, Basil Blackwell.
- . (2002): “From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society”, en NEALE, S. (ed.): *Genre and Contemporary Hollywood*, London, BFI, 105-116.
- VALANTIN, J. M. (2008): *Hollywood, el Pentágono y Washington: Los tres actores de una estrategia global*, Barcelona, Laertes.
- WETMORE, K. J. (2012): *Post 9/11 Horror in American Cinema*, New York, Continuum.
- WOOLLEY, A. (2014): “‘There’s a Storm Coming: Reading the Threat of Climate Change in Jeff Nichol’s *Take Shelter*”, en *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* (Winter).



# EL DOLOR EN LA ABSTRACCIÓN<sup>1</sup>

INFANTE DEL ROSAL, FERNANDO  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)  
Profesor Ayudante Doctor  
Código ORCID: 0000-0001-8146-3207  
finfante@us.es

**Resumen:** La mayor parte de los estudios sobre el dolor en los productos de la expresión artística analizan la imagen de ese dolor, reconocida generalmente en la figura humana representada. Se recurre entonces a la vía tradicional de la representación-reconocimiento-identificación. Aquí, nos planteamos abordar la manera en que el dolor, el temor y ciertas aprehensiones y estados anímicos distorsionadores pueden ser provocados a través de medios abstractos, en el sentido de medios formales o estructurales no representativos.

**Palabras clave:** arte abstracto, vanguardias artísticas, horror, dolor, recepción estética, Gestalt.

**Abstract:** Most of studies on pain in the products of artistic expression analyze the image of that pain, usually recognized in the human figure represented. It then resorts to the traditional way of representation-recognition-identification. Here, we consider the way in which pain, fear, certain apprehensions and distorting moods may be caused through abstract means, in the sense unrepresentative, formal or structural means.

**Key-words:** abstract art, Avant-garde, horror, pain, aesthetic reception, Gestalt

## 1. PREÁMBULO. DOLOR Y HORROR EN LA BASE DE LA DUALIDAD ESTÉTICA PARTICIPACIÓN-DISTANCIAMIENTO

La representación del dolor y del horror constituye sin duda un eje de desarrollo fundamental del arte occidental, manifestado principalmente en los motivos de la mitología y la tragedia clásicas y de la historia sagrada judeocristiana. El dolor de Edipo y el dolor de Cristo, y el contexto horrendo en el que se escenifican tales sufrimientos, son figuras del dolor representado durante siglos. Esta figuración resulta, además, especialmente importante para la doble alternativa que posee la experiencia estética del receptor: el sufrimiento, junto a la situación que lo rodea,

---

<sup>1</sup> Este texto recoge la ponencia inaugural del Encuentro Universitario Expresiones Artísticas del Horror. Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, 3 de abril de 2014. Coordinado por Manuel A. Broullón y Paula Velasco.

facilita la “cercanía” del espectador con el personaje, su adhesión a este; pero también, el dolor y el horror, cuando alcanzan una determinada intensidad, son muchas veces causa de la mirada “distanciada”, que observa la representación con una fuerte experiencia de rechazo moral. Cuando Aristóteles en la *Poética* habla de compasión y miedo, de *éleos* y *fobos* (*Poét.* 6, 1449b27), como afectos de la tragedia que promueven la catarsis del espectador, está abordando algo parecido —aunque, evidentemente, en un contexto estético y cultural muy distinto del nuestro—<sup>2</sup>.

La expresión del dolor y de lo horrendo está estrechamente relacionada, por tanto, con los movimientos de acercamiento y alejamiento del espectador, de incorporación a la obra o de distanciamiento. Así, por una parte, el reconocimiento del dolor y la integración en la situación horrenda han fomentado durante mucho tiempo la identificación con el héroe o con el santo; de tal modo que la representación, el reconocimiento y la identificación pasaron a convertirse en los tres momentos fundamentales de una parte significativa de la experiencia estética. Y, por otra parte, dolor y horror, en una determinada dosis o cualidad, o vinculados al juicio moral<sup>3</sup>, sirvieron de modelo a la moderna experiencia del “distanciamiento”, en términos muy diferentes, como el de distancia psíquica (*Psychic distance*) de Bullough (1912), de corte postkantiano, o el de efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) de Brecht (1936), de raigambre platónica.

Por tanto, el dolor del otro y el horror expresados en el arte y la ficción pueden adoptar, en primer lugar, una dimensión implicativa, introyectiva e inclusiva, que introduce la subjetividad del receptor en la representación, que lo hace participar como si lo hiciera dentro de tal representación. Es lo que solemos describir como participación; la cual puede producirse de una manera laxa, como en el caso de la compasión, la congratulación, el cosentir o la simpatía; o de forma algo más radical, como sucede en los fenómenos de la empatía y la identificación. En segundo lugar, dolor y horror pueden generar un movimiento centrífugo y excluyente,

<sup>2</sup> A nuestro entender, en la compasión está inserta la experiencia de la empatía, y, por otra parte, el miedo, el temor en la experiencia ficcional, nos coloca usualmente en el lugar del personaje a la manera de lo que llamamos identificación. La tradición cristiana vuelca en cierto modo esta dualidad que intuimos en la *Poética* aristotélica; en tanto que, por una parte, promueve la “identificación” con Cristo en el dolor, y, por otra, fomenta el “temor” a las penas del infierno. La lectura que las estéticas dramáticas occidentales han hecho de la tragedia griega y de la pasión de Cristo, en su práctica y en su reflexión, han guardado siempre este desacople, causa de la confusión usual entre el término “empatía” y el término “identificación”.

<sup>3</sup> Según esto, el distanciamiento que implica la evaluación moral sería también, en cierto modo, modelo de la distancia estética; lo cual resulta paradójico para la visión autónoma de la estética y del arte, que pretende despegar las experiencias estética y artística, entre otros, del ámbito moral.

que sitúe al espectador, marcado por un sentimiento de rechazo, fuera de la representación. Dolor y horror están, pues, en la base de los dos modelos básicos de la recepción estética: el centrípeto y el centrífugo.

En esta implicación y en este distanciamiento hay grados definidos por la intensidad del dolor y del horror. En una parte significativa de la estética moderna, tal intensidad empieza a percibirse como una fuerza inversamente proporcional al placer estético: un dolor intenso, así como cualquier emoción honda, apaga o distorsiona el placer genuinamente estético, diluye el disfrute artístico. Esta percepción se intensifica en una gran parte del pensamiento estético contemporáneo: los sentimientos vinculados al sufrimiento, tanto si conducen a la identificación (*inclusiva*), como si fomentan solo una evaluación moral y un consecuente retroceso del espectador (*excluyente*), parecen ser enemigos de ese arte y esa estética interesados en un receptor reflexivo, consciente y crítico, implicado o distanciado, pero no implicado en lo psicológico ni distanciado en lo moral, sino implicado y distanciado a la vez en lo estético. No en vano, una gran parte de la abstracción contemporánea —que es el asunto al que nos dirigimos— se proponía cierta nueva “purificación” (Subirats, 1997: 69) al margen de tales experiencias. Así, en el momento en que la abstracción había alcanzado su mayor difusión, afirmaba Mondrian: “En la realidad viviente de lo abstracto el nuevo hombre ha superado los sentimientos de nostalgia, alegría, estremecimiento, dolor, espanto, etc.” (Mondrian, 1925: 8). La primera abstracción pictórica de las vanguardias buscaba en parte superar esa tiranía de afectos y sentimientos extraestéticos o extraartísticos, esa primacía de lo psicológico y de lo moral, uniendo el ideal de la autonomía del arte con el del superhombre nietzscheano (Vattimo, 2002: 141 y ss.).

La historia del arte figurativo en la modernidad puede contarse en los términos de la relación entre experiencia artística y experiencia del dolor, de compensación o nivelación de ambas dimensiones. En *Los desastres de la guerra* (1810-1815) de Goya, referencia usual en este asunto, la crítica ha reconocido siempre la maestría del pintor para mantener la percepción artística y estética a pesar de la intensidad del horror representado. Esta proporcionalidad inversa entre el horror y lo poético está presente, por ejemplo, en los análisis y reconocimientos del fotoperiodismo, que admiran y premian aquellas imágenes en las que la fuerza poética y la crudeza del horror se abrazan de una manera especial. Parece también que muchos creadores se proponen el reto de colocar la bandera de lo artístico en las más altas cimas del displacer. El cine de Lars von Trier puede constituir un caso significativo de esto. En *Bailar en la oscuridad* (2000), von Trier lleva el sufrimiento del personaje hasta una cuota que supera la intensidad del dolor que el espectador había pactado

al enfrentarse al género dramático: la cuota de dolor fijada en el pacto estético del género. El espectador, atrapado por la poética propia del musical, debe enfrentarse a una experiencia estético-artística simultánea a un dolor y a un estado de rechazo moral enormes, insólitos en la ficción. La música y la poética no le dejan salir, no le permiten distanciarse. El efecto que Kubrick buscaba era similar: el de la convivencia, inaceptable por parte del espectador, de lo sublime poético y cultural con el horror y lo moralmente inaceptable.

Queda así expuesta en términos muy generales la importancia que el dolor y el horror han tenido en la configuración y el desarrollo de la experiencia estética de la recepción —la relación entre dolor y creación es igualmente decisiva, pero no es el asunto que aquí nos trae— que, por tanto, el dolor y el horror no han sido solo un contenido fundamental de la representación artística, sino también un factor decisivo en la construcción de la recepción estética occidental. Se ha introducido también la idea de que cuando el arte y la estética comienzan a dirigirse a su autodeterminación y autonomía, dolor y horror, y toda emoción o estado de alta intensidad, empiezan a percibirse como cuerpos extraños en el seno de la experiencia estética y, precisamente por su reconocida relevancia en la constitución de lo artístico, o bien son expulsados de ella, o bien se mantienen dentro a la manera de antagonistas de una supuesta experiencia estética genuina. Muchos de los movimientos artísticos de las vanguardias históricas se propusieron, en términos generales, trascender ese ámbito de la representación-reconocimiento-identificación para aminorar la intensidad de la emoción psicológica y de la evaluación moral. La primera abstracción pictórica —la de Kandinsky, Mondrian, los Delaunay y Malevich— lo hizo avanzando más allá de la representación. Sin la representación del dolor, sin su exposición figurada, se anula el reconocimiento y la implicación psicológica. Evidentemente, no se destierra la subjetividad, ni siquiera la experiencia emocional, solo se bloquea esa vía de representación-reconocimiento-identificación para abrir el camino hacia una nueva experiencia estética, a una nueva percepción, a una nueva afectividad y a una nueva racionalidad.

Más tarde, algunas derivaciones de la abstracción, en el informalismo y en el expresionismo abstracto especialmente, convocarían el dolor, pero no tanto el del receptor, como el del artista, abriendo una vía de conexión entre la tribulación del creador y la forma. En Rothko y en Pollock, el dolor expresado es el que el artista convoca de una manera que tiene algo de gestual y espectral al mismo tiempo. La pintura como impronta física y, a la vez, huella ectoplasmática del sufrimiento del artista.

## 2. LA ABSTRACCIÓN CONTEMPORÁNEA COMO EPIFANÍA

La abstracción contemporánea se plantea, pues, a grandes rasgos, como alternativa a la experiencia psicológica del arte tradicional, mediada casi siempre por la representación naturalista o figurativa. Las emociones de la vida psíquica cotidiana, y con ellas el dolor, son filtradas por un nuevo medio, o transfiguradas en una dimensión diferente, propia de ese “hombre nuevo” del que habla Mondrian. Cuando Malevich define su suprematismo como la supremacía de la sensación o el sentimiento puros en el arte creativo (cfr. Malevich, 1927: 32), no está concibiendo el arte como medio para una emoción o una sensibilidad corrientes, sino como apertura a la realidad interior.

Ahora bien, la abstracción no hace su aparición en las vanguardias a modo de novedad, sino más bien como epifanía de una dimensión que había existido desde que el ser humano empezó a utilizar las imágenes y los sonidos. Algunos de los tipos de abstracción llevados a cabo por el arte de vanguardia y contemporáneo —especialmente en el caso de la abstracción geométrica—, no hacen sino exponer, extrayendo a lo visible y a lo audible, la abstracción operada por la historia de la expresión artística, haciendo visibles o audibles las estrategias del esquema y la forma contenidas en toda expresión figurativa. La abstracción no se inventa en el siglo XX, solo es convocada al mundo sensible de forma explícita y palmaria en un momento de autocomprensión y reflexión del arte<sup>4</sup>.

Podemos decir entonces que, de forma paralela a la tradición representativa y figurativa del dolor y del horror, se va desarrollando también la expresión abstracta de ese mismo dolor y de ese mismo horror; mucho antes de la llegada de la abstracción pictórica de las vanguardias, desde el inicio mismo de la imagen visual y sonora. Pero, en este caso, ¿qué es exactamente ese dolor no representado ni figurado? ¿De qué manera es posible provocar un dolor en la expresión sin que se pro-

<sup>4</sup> En su ya clásico *El espíritu abstracto*, Juan-Eduardo Cirlot defendió que la abstracción contemporánea había servido para “iluminar la forma, en apariencia carente de sentido o meramente ‘ornamental’ de tal o cual obra céltica o vikinga con la fuerza y la significación que ahora tienen estructuras idénticas o semejantes en el arte contemporáneo” (1965: 9). Cirlot planteaba la abstracción como una tendencia recurrente, al modo de una “visibilización de la energía” (1965: 14), presentándola así como una tendencia de lo humano. Este planteamiento puede matizarse confrontándolo con la visión de José Jiménez, que, poniendo como ejemplo las pinturas *geométricas* de las culturas nativas del este de América del Norte, afirma que: “La validez de ciertos materiales como substitutivos de una experiencia depende de los sentidos que hayan llegado a adquirir en el ‘vocabulario’ de formas y representaciones de una tradición cultural” (Jiménez, 1986: 138), y que, por tanto, entender como abstractas determinadas formas implica el peligro de imponer nuestros criterios de representación —de no-representación en este caso— sobre los de otras culturas.

duzca por parte del receptor el reconocimiento previo del sufrimiento ajeno? ¿De dónde procede tal dolor?

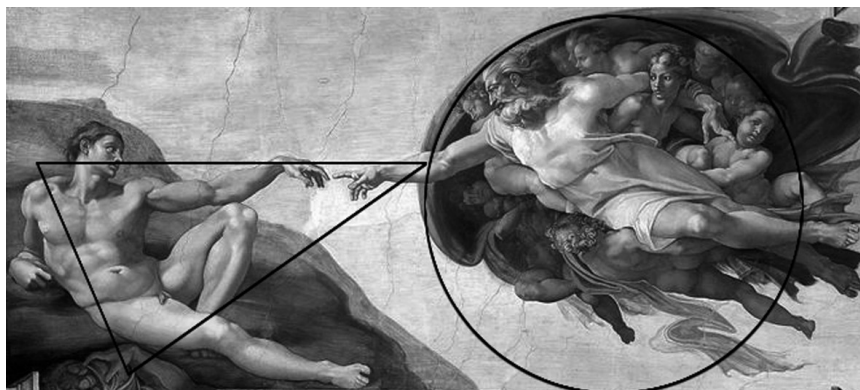
El título del encuentro para el que se escribe esta contribución resulta muy significativo: Expresiones Artísticas del Horror. Tal denominación abre acertadamente un marco suficientemente amplio, el de la expresión. Podría haberse llamado Representaciones Artísticas del Horror, pero limitaría entonces las intervenciones al horror representado, a aquel que se expone de manera figurativa. Al hablar de “expresiones”, se hace posible una intervención como la presente, que no pretende analizar el sufrimiento representado, sino ese otro que se provoca sin mimesis, sin iconicidad, sin imagen figurativa<sup>5</sup>. Y es que, insistimos: cuando hablamos de dolor, temor y horror en el ámbito del arte, de la ficción, solemos hacerlo refiriéndonos a la experiencia que vivimos a partir de la percepción y aprehensión del dolor ajeno, de los caracteres que vemos padecer o de los entornos o situaciones que asociamos al horror. La mayor parte de los estudios sobre el dolor y el horror en el arte tratan sobre la representación de tal dolor y tal terror: en la tribulación de Edipo, en las imágenes del martirio en la pintura barroca española, etc.

Aquí, nos planteamos abordar la manera en que el dolor, el temor y ciertas aprehensiones y estados anímicos distorsionadores, pueden ser provocados a través de medios abstractos, en el sentido de medios formales o estructurales no representativos<sup>6</sup>. En una ocasión, escribió Kandinsky que: “hoy en día, un punto en un cuadro puede llegar a decir más que un rostro humano. [...] El contacto del ángulo agudo de un triángulo con un círculo, en realidad, no causa menos efecto que el del dedo de Dios con el dedo de Adán en Miguel Ángel” (Kandinsky, 1931: 138). No es nada nuevo. Aunque en segundo término, la teoría del arte y la

<sup>5</sup> Hablamos aquí de “representación” identificando este término con “no figurativo” para no abrir demasiado el discurso, aunque bien puede pensarse que una abstracción también es propiamente una representación; la de una imagen mental abstracta. Toda abstracción se representa como abstracción.

<sup>6</sup> Nuestra propuesta remite en último término a la conocida obra de Wilhelm Worringer de 1908 *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, traducida inadecuadamente en castellano como *Abstracción y naturaleza*. Allí presentaba Worringer las que él consideraba eran las dos líneas básicas de la estética al tiempo que los dos polos de la sensibilidad artística del hombre: la *Einfühlung* (empatía) y la abstracción: “Mientras que el afán de *Einfühlung* como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas” (Worringer, 1908: 78-79). Aquí no planteamos, empero, la vinculación de ambas líneas con la experiencia de lo bello, sino con el dolor y el horror, y pretendemos, además, señalar que la abstracción ha jugado y juega un papel fundamental en la estética de la *Einfühlung*, a la que hemos hecho referencia bajo la fórmula de la representación-reconocimiento-identificación.

teoría del cine lo han asumido tradicionalmente: los análisis de la composición en la pintura tradicional nos cuentan que las estructuras, las líneas oblicuas, la lateralidad, etc. producen en el receptor determinadas sensaciones, junto a la sensación producida por lo representado. La referencia de Kandinsky a *La creación de Adán* de Miguel Ángel que antes mencionábamos debería completarse, pues, con la afirmación de que el triángulo y el círculo que se tocan están ya en esta escena de la Capilla Sixtina, estructuran y arman tanto la figuración como la percepción y juegan un papel importante en la generación de una sensación del momento sublime y terrible.



**Figura 1.** Michelangelo Buonarroti, *La creación de Adán*, Vaticano, Capilla Sixtina, 1511.

Las teorías de Eisenstein y de los cineastas revolucionarios rusos destacaron la aportación fundamental de su práctica constructivista-formalista: que cierto uso de medios abstractos como el montaje o el encuadre podía producir un efecto de ansiedad, inquietud o temor más especial e intenso que el que procuraba el propio contenido de las imágenes. Todas las derivaciones del movimiento moderno de entreguerras, especialmente en el arte gráfico, harán aflorar las estructuras y los esquemas de la representación tradicional, y harán que esos elementos abstractos, ahora visibles, provoquen de manera más expuesta las mismas afecciones que procuraban cuando estaban insertos en la representación tradicional o, como se pretendía, afecciones inéditas.

El caso de la diagonal de 45° en la pintura y el diseño gráfico de entreguerras, y en su posterior desarrollo en la Bauhaus y en la Escuela de Ulm, es también significativo: la diagonal perfecta posee un poder de pregnancia visual muy alto, al tiempo que produce en la percepción una inestabilidad que se transforma inmediatamente en una sensación de desequilibrio controlado, de fuerza y de acción,

valores significativos que asume finalmente el entendimiento<sup>7</sup>. Con Eisenstein, con Pudovkin, con Rodchenko, con El Lissitzki, podemos decir, por tanto, que el montaje duele, que el encuadre duele, que la diagonal duele. Pero ese dolor ya no está mediado por el reconocimiento del dolor del otro, ni por ninguno de los procesos de adhesión a la representación, como en el caso de la identificación. No tiene ya nada de “sentimiento moral”, en el sentido tradicional. Ni es un dolor actualizado como afección y sensación, sino un dolor surgido en otro nivel de la subjetividad, en otra realidad subjetiva: la del “nuevo hombre”.

Estos valores abstractos del corte y la composición, del ensamblaje y la estructura, han aflorado en numerosas ocasiones en el ámbito de las imágenes y de los sonidos. Muchas revoluciones artísticas, de hecho, se han basado en esa exhibición, en esa desocultación de lo abstracto tácito. El *Ars Nova* musical del siglo XIV, por ejemplo, reveló, mediante sus *hoquetus* y mediante el desajuste sincopado de la rítmica de las diferentes voces, las estructuras mismas de la polifonía, que empezó a ser percibida como una forma *abstracta* que ponía en peligro su funcionalidad litúrgica. La revolución artística implica muchas veces un descarnamiento de lo abstracto, la visibilidad de su esqueleto, de su *diseño*. En el caso de la pintura abstracta, especialmente en la geométrica, el trazo se revela trazado.

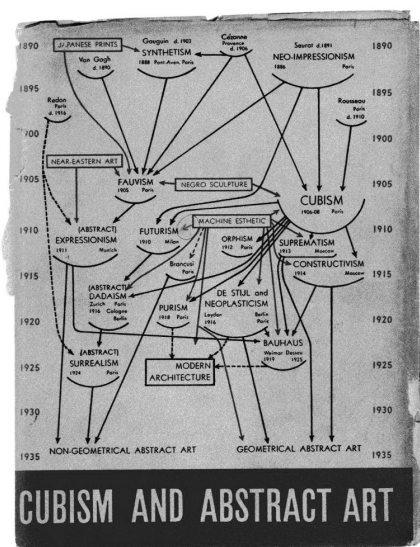
La historia del cine cuenta también con numerosos hitos —no solo en el cine soviético postrevolucionario— en los que la abstracción aflora de forma escandalosa. Como afirma Bonitzer: “en ciertos casos, el cine procura escapar a la fatalidad narrativa y dramática que la industria le impone, para alcanzar los últimos componentes moleculares de la pintura, su abstracción” (Bonitzer, 1987: 7). El caso de Hitchcock es muy revelador, especialmente en *Psicosis* (Hitchcock, 1960), filme que nos devuelve al asunto del horror: en la famosa escena de la ducha, el director inglés lleva el montaje y la planificación a un nivel de visibilidad más alto que el del resto de sus películas; aquí, podríamos decir, el montaje hace las veces de cuchillo, y el corte del montaje, el hueco entre plano y plano, las veces del cuerpo de Janet Leight<sup>8</sup>. Este montaje aminora su carácter descriptivo y narrativo y ocupa el lugar de un elemento físico y diegético de la escena como es el cuchillo. Es la violencia persistente y repetida (en *ostinato*) del corte —que nos niega la visión, la

<sup>7</sup> El ensayo que Rosalind Krauss dedicó a la importancia de las “retículas” en las vanguardias expresa a la perfección la importancia de la abstracción implícita en el arte del siglo XX (vid. Krauss, 1978: 22 y ss).

<sup>8</sup> Acerca de esta escena, Hitchcock contaba que no llegó a usar un torso artificial, con sangre que debía brotar, que había encargado. “Naturalmente, el cuchillo no toca jamás el cuerpo, todo está hecho en el montaje” (Truffaut, Hitchcock, 1966: 242).

pulsión escópica y la certeza —, la que nos coloca, como espectadores, en la misma situación de desprotección de la protagonista, intentando esquivar la hoja. Es decir, Hitchcock ha llegado aquí al camino del dolor y del horror, acuchillando y mutilando la representación misma, desbastando el camino de la representación-reconocimiento, y consiguiendo, no obstante, una participación intensa del espectador mediante una abstracción mordaz y triunfante<sup>9</sup>.

Avanzando algo más, en el asunto de la abstracción visual hay una aparente contradicción que es preciso exponer. Vayamos por partes. En la década de los treinta del siglo pasado, la crítica empezó a percibir la abstracción como el camino de desarrollo de la vanguardia misma, como se refleja en el conocido y criticado diagrama de Alfred H. Barr, el primer director del MoMA.



**Figura 2.** Alfred H. Barr, catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, MoMA, 1936.

En este *Diagrama del desarrollo del arte abstracto*, Barr sitúa al arte abstracto no geométrico y al arte abstracto geométrico como deltas de una amplia confluencia de aportaciones plásticas. Cierta crítica contemporánea parecía entender la abstracción como un estado de madurez y autocomprensión del arte, un ejerci-

<sup>9</sup> A pesar de su interés por el imaginario visual, Hitchcock mostró siempre cierto desdén por la representación misma en favor de las estructuras y los procesos que vinculaban la construcción del filme con el receptor. Por esta razón, y por tener “una concepción muy firme de las relaciones” (1983: 282) y, por tanto, de la lógica, Deleuze percibió la semejanza de Hitchcock con los lógicos ingleses.

cio complejo de reflexión y repliegue que asumía las revoluciones de la forma y las revoluciones de la idea y que, por ello, arribaría en el formalismo o en el conceptualismo. Ahora bien, si eso es así, si la abstracción visual, a pesar de su esquematismo y sencillez, implica complejidad, ¿por qué el diseño gráfico aplicado a la comunicación y, especialmente, a la identidad corporativa, tiene como herramienta básica esa abstracción (generalmente, también geométrica)? Si el diseño busca una efectividad urgente y universalizable —llegar a un gran número de personas en el menor tiempo posible— aportando una serie de significaciones, ¿por qué recurre entonces a algo que parece suponer complejidad y demora?

A mi entender, la abstracción no es un punto de llegada sino más bien un momento inicial —al que quizás el arte contemporáneo llega o vuelve en su repliegue, emancipando la estructura, el esquema, la composición, la proporción, la forma—, sin que suponga esto una vuelta a la abstracción prehistórica o protohistórica, o una línea de filiación directa con estas. A diferencia de Cirlot (1963), no estoy interesado en mostrar la relación entre las abstracciones históricas, sino en destacar que la abstracción ha formado parte siempre de la representación en el arte occidental —y no solo en los motivos ornamentales representados, claro—. Todos los movimientos de vanguardia, en tanto que “extraen” y liberan al menos un elemento de la representación tradicional, en tanto que lo abstraen, tienden a la abstracción, como percibió Barr. Pero lo que se libera en ellos es, la mayor parte de las veces, algo que ya formaba parte de la expresión artística. La emancipación de los elementos y recursos de la pintura implica extracción, abstracción. En numerosas ocasiones, la abstracción pictórica no supone tanto una imposición de nuevos medios a la pintura, como un ejercicio de revelación y descarnamiento de lo que ya existía en la pintura y en el acto de pintar.

Podemos llegar, no obstante, mucho más lejos: la abstracción, más allá de su lugar en la configuración de imágenes, constituye, de hecho, el gesto más genuinamente humano. La relación del ser humano con la naturaleza y con los demás está mediada por la abstracción. En todo somos abstractos y, en todo, lo abstracto y lo concreto mantienen una relación dialéctica para nosotros. Nuestros sentimientos son abstractos, nuestro dolor es abstracto, al tiempo que concreto<sup>10</sup>. En todo extraemos, sustraemos, contraemos, que son algunos de los sentidos de lo abstracto. Por eso, también para la representación, la abstracción constituye una parte fundamental. No es posible el naturalismo de lo concreto sin la presencia de la

<sup>10</sup> “Un golpe en la cabeza es un ataque abstracto al que se responde con una expresión de dolor igualmente abstracta” (Arnheim, 1969: 151).

dimensión abstracta. No hay representación sin abstracción. El gran crítico formalista del siglo XX, que llevaría a un punto más radical la visión de Barr, Clement Greenberg, llegó a afirmar: “los grandes maestros del pasado lograron su arte por medio de combinaciones de pigmentos cuyo efecto real era ‘abstracto’” (cit. en Kuspit, 2006: 341). Un significado y una imagen implican una abstracción primera que es mucho más radical que aquella otra abstracción con la que se construyen.

### 3. ABSTRACCIÓN SIN TRASCENDENCIA

La aparente contradicción a la que hacíamos referencia antes entre la visión de la abstracción como movimiento complejo en el caso de la crítica contemporánea y como necesaria simplicidad en el del diseño gráfico, no afecta solamente al ámbito artístico. Si se tiende a vincular la abstracción con la complejidad, no es sino por influencia de la imagen que popularmente se tiene del pensamiento filosófico, del pensamiento abstracto, de ese saber que tiene la capacidad de remontarse o de ascender por los diferentes grados de lo abstracto. Y es que, efectivamente, la abstracción puede convertirse en un ejercicio para hallar las esencias o las ideas simples e irreducibles, como ha buscado casi siempre la filosofía, pero el camino hacia la simplicidad implica, paradójicamente, un trabajo complejo. En cualquier caso, la actitud filosófica tampoco inaugura la abstracción, solo se desplaza por sus gradientes. Para las filosofías de corte “humanista”, si la abstracción no formara parte de nuestro pensar y de nuestra acción más básicos y generales, la filosofía no estaría legitimada como método, pues sería ajena y externa a la irrupción de lo humano. En el caso de las filosofías que conciben la realidad a partir de una lógica de Dios, la abstracción no entronca con el pensar y el actuar humanos, como sucede en el pensamiento de los escolásticos, a los que Berkeley llamaba los “grandes maestros de la abstracción” (Berkeley, 1710: 16). En el contexto humanista, la abstracción de la filosofía nace de la mirada y la ensoñación del paseante, pero también de su paseo, de su andar; nace, pues, en estrecha vinculación con lo concreto, pues, de la misma forma que afirmamos que no hay representación sin abstracción, podemos decir que no existe lo abstracto sin lo concreto.

Esta alternativa entre una abstracción vinculada a una lógica inmanente o trascendente es un asunto importante a la hora de entender las estrategias de la abstracción en el arte contemporáneo. En términos generales, la primera abstracción pictórica del siglo XX halló dos caminos para mantenerse en una lógica inmanente. El primero fue el del misticismo, que no es sino una trascendencia en la inmanen-

cia; Dios y lo espiritual dentro del hombre: “Este es el único camino para expresar la necesidad mística —escribía Kandinsky—. Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios. Todos los medios son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior” (Kandinsky, 1911: 68). La vinculación de lo abstracto con lo espiritual y lo místico constituía en cierto modo un cliché tomado tanto del pitagorismo y el neoplatonismo, como del pensamiento medieval cristiano, aunque, ahora, Kandinsky y los artistas de Der Blaue Reiter<sup>11</sup> internalizan y humanizan esa lógica que antes era fundamentalmente la de la ley divina. Es un recorrido similar el que lleva a Wittgenstein de la lógica al misticismo.

El segundo camino abstracto que buscó evitar la vinculación de abstracción y trascendencia es el emprendido por los artistas de De Stijl. En este caso, el “nuevo hombre” de Nietzsche y de Mondrian, el superhombre que no necesita de moral ni lógica trascendentes, es el que permite no abandonar la inmanencia, ahondar incluso en esa inmanencia, en lo abstracto de lo concreto. De ahí que Van Doesburg, fundador del grupo, prefiera voltear los términos y hablar de *arte concreto* para referirse a su investigación en la abstracción geométrica bidimensional: “Una mujer, un árbol, una vaca, son concretos en su estado natural, pero en su estado de pintura son abstractos, ilusorios, vagos, especulativos; en cambio, un plano es un plano, una línea es una línea, nada más ni nada menos” (Van Doesburg, 1930: 4).

En ambos caminos, que vendrían a coincidir en gran parte con la abstracción no geométrica y la abstracción geométrica respectivamente, aunque no completamente —Kandinsky viró a lo geométrico en sus años de la Bauhaus—, reconocemos una doble concepción de la abstracción: por una parte, como forma o estructura que es entresacada de la realidad; por otra, como forma o estructura que se inyecta a esa realidad. Expresado de otra manera, como lógica subyacente o como lógica proyectada. Kandinsky y Mondrian apreciaron ambas lógicas, por eso cada una de ellas no debe ser identificada con ninguna de las dos tendencias más generales de lo abstracto. No obstante, es más fácil relacionar la abstracción geométrica con las estructuras invisibles, tanto de la naturaleza, como de la pintura clásica —con la simetría de la que tanto hablaron Panofsky y Francastel, por ejemplo—, que la abstracción no geométrica, que parece crear más claramente un sistema visual nuevo. En este sentido, es más plausible la idea de que la abstracción geométrica explícita en parte aquellas estructuras ocultas del arte tradicional, aunque sea contradiciéndolas, como afirma Francastel respecto de Mondrian. Con

<sup>11</sup> En el celebre almanaque de 1912 escribió Franz Marc: “Cézanne y el Greco son espíritus afines por encima de los siglos que los separan. [...] Ambos sintieron, en la concepción del mundo, la construcción místico-interna que es el gran problema de la actual generación” (Kandinsky, Marc, 1912: 34).

todo, Francastel afirmaba que: “la experiencia de Mondrian continúa anclada profundamente en la geometría tradicional y sugiere un nuevo universo sin proponer nuevos medios de expresión” (1965: 235). A diferencia de Kandinsky, podríamos decir que, aun investigando en la geometría —especialmente en los años de docencia en la Bauhaus—, se interesó más por nuevas relaciones y nuevas sintaxis. En cierto modo, en Kandinsky hay figuras geométricas, pero muy pocas veces una relación geométrica entre ellas. Por eso situamos su obra en los caminos de la abstracción expresiva, lírica y dramática, en el lado de la abstracción no geométrica.

Lo significativo, no obstante, es la oposición misma entre los movimientos derivados de la abstracción no geométrica por un lado —el informalismo, por ejemplo—, y el geometrismo posterior por otro. Esta oposición fue muy significativa en la crítica española de los años cincuenta y sesenta: inicialmente, la abstracción geométrica había sido percibida como ajena a la tradición y al espíritu españoles, más reconocidos en los supuestos del informalismo (Barreiro, 2009). La historia de la abstracción contemporánea, con su doble delta, escapó pocas veces de la vinculación con identidades nacionales. A pesar de la confluencia de artistas internacionales en movimientos creados en Francia, los gobiernos dieron pocas veces su apoyo, especialmente en el caso de la investigación geométrica, identificada con el estilo de los países centroeuropeos.

Como comentábamos antes, el informalismo, el expresionismo abstracto, la abstracción matérica, etc. parecen apuntar más abiertamente a la relación entre el creador y su obra, frente a la geometría que tiende por lo general a conducir la percepción del receptor a nuevas instancias y experiencias. En este sentido, el dolor expresado o provocado por ambas tendencias es sustancialmente diferente. La abstracción más expresiva, la no geométrica, generaba un malestar o un pesar a partir de una sintaxis nueva de elementos gestuales o matéricos; implicaba cierto “reconocimiento” en tanto que el receptor apreciaba la relación física del autor con la obra, su gestión del azar (en el expresionismo abstracto, el Tachisme o la Action Painting), su regresión y acoplamiento al gesto infantil o primitivo (en Karel Appel, Jean Dubuffet y el Art Brut en general). En la abstracción no geométrica se reconoce, por tanto, el gesto, la impronta, la acción, la lucha, el trabajo sobre la materia, la voluntad de generación de la forma, o el dolor del alumbramiento. Por eso, el malestar generado —cuando es eso lo que se produce— tiene más de físico, se hace más abiertamente sensación en el cuerpo, aunque este sea la membrana que exuda el misticismo interior: “La gente que llora ante mis cuadros —decía Rothko— está experimentando la misma experiencia mística que yo tuve cuando los pinté” (cit. en Rodman, 1957: 93).

Es preciso, no obstante, relativizar en ciertos casos la autenticidad de esa impronta: una obra clave del segundo momento del expresionismo abstracto, como *Mahoning* (1956), de Franz Kline, fue minuciosamente estudiada y abocetada, a pesar de la apariencia urgente e improvisada de sus trazos.



**Figura 3.** Franz Kline, *Mahoning*, Óleo y collage de papel sobre lienzo, Nueva York, Museo Whitney de Arte Americano, 1956.

Estas cualidades de la abstracción pictórica no geométrica, en la que la presencia del cuadro activa un mundo subjetivo y a la vez corporal que conecta de innumerables formas al artista y al receptor, hicieron posible su fusión con los planteamientos surrealistas, como en el caso de Arshile Gorky y Adolph Gottlieb, y expresionistas, en los artistas americanos de posguerra.

En cambio, el dolor que procede de la geometría, no está mediado tan claramente por el cuerpo ni se hace tan abiertamente sensación. No suele darse en él reconocimiento de la impronta del artista ni se percibe el peso de la gestualidad. El trazo es anulado en gran parte por el trazado, porque el esquema se emancipa y se hace forma visible. De ahí que en el dolor surgido de la geometría no haya un “reconocimiento” directo del dolor del artista, de su encuentro espacial y temporal con la obra, de su esfuerzo y de su acción<sup>12</sup>. Pero, entonces, ¿cómo surge ese

<sup>12</sup> Lo mismo puede decirse de la música, que transita por su particular camino de abstracción. Tomás Marco ha defendido, por ejemplo, que, en la obra de Bach, el dolor más intenso, el más “metafísico”, ese dolor “no circunstanciado por contingencias personales” (Marco, 2006: 129), se encuentra en lo que usualmente se define como la música especulativa de Bach, aquella en que la abstracción formal y experiencial alcanza sus cotas más altas.

dolor? ¿Qué nos lleva a afirmar que una composición trazada geométricamente puede generar una impresión dolorosa?

#### 4. EL DOLOR A PARTIR DE LO GEOMÉTRICO

Para ser algo más precisos, en la medida en que lo permite una exposición que pretende abarcar tanto como esta, es conveniente que afinemos un poco al menos en aquello que consideramos dolor y horror. Cuando hablamos de dolor en el terreno del arte hacemos referencia a aquel conjunto de experiencias afectivas negativas en las que, de forma aprehensiva, actualizamos una sensación o afección que surge en nosotros como si se tratara de la afección original que experimenta otro (el personaje de la ficción) o que nosotros experimentaríamos en una situación similar fuera del ámbito estético. También puede tratarse del dolor propio de la compasión, que surge como reacción ante el sufrimiento del personaje. La conciencia del pacto estético es la condición que separa lo que sería una experiencia originaria de dolor de una no originaria; de ahí que los niños, que no tienen tan en consideración ese pacto estético, actualicen experiencias originarias ante la ficción. Las sensaciones desagradables y distorsionantes que experimentamos en el dolor dentro del ámbito estético no suelen ser exactamente iguales que las que vivimos en nuestra afectividad cotidiana. Además, las fuentes de ese dolor y de esas emociones pueden ser muy variadas: puede tratarse de simple aprensión ante el daño observado, algo que genera en nosotros una particular sensación de desagrado y que nos lleva a reaccionar con una somatización del rechazo; puede producirse una actualización del dolor del otro, en cuanto que dolor del otro, pero experimentado como si estuviéramos dentro de él, es lo que llamamos propiamente empatía o endopatía; puede estar en juego la proyección de una pena propia, de un dolor propio, ante el mal que el otro sufre, en el caso de la compasión; o puede también ocurrir —generalmente en el temor— que nos colocamos en el lugar del otro a la manera de la identificación. Estas son formas del dolor que recorren el amplio marco referencial que hemos atribuido a tal término: desde el dolor como sensación al dolor en su sentido más espiritual, unido a experiencias de proyección o introyección afectiva y a un contexto de valores. Evidentemente, la vía representación-reconocimiento-identificación ha fomentado durante siglos las formas de dolor (estético) vinculadas a los factores afectivos y evaluativos, desarrollando en paralelo su relación con lo psicológico y lo moral. La vía de la abstracción —si la asumiéramos como tal vía en el sentido en que lo hicieron Worringer o Cirlot— parece ajena a los fenómenos del

reconocimiento y la proyección sentimental, pero no al dolor como sensación, aunque esta no surge ya por aprensión, escrúpulo o aversión ante algo representado, sino ante una presentación no figurativa.

Por otra parte, en las menciones al horror, pretendemos aludir a aquella experiencia en la que alguno de los sentidos del dolor y el temor se unen ante un hecho, una situación o un contexto. El horror es más amplio que el temor: si el temor implica una visión proyectiva, una visión de futuro —es decir, si el miedo surge siempre ante una posibilidad no del todo consumada— el horror aparece como una vivencia más compleja, porque posee también la dimensión del pasado, de lo consumado, y del presente. En el horror se contienen numerosas experiencias, y el miedo o temor es solo una de ellas. El horror supone una acción evaluativa, una percepción de contexto más completa que el dolor o el miedo por separado<sup>13</sup>.

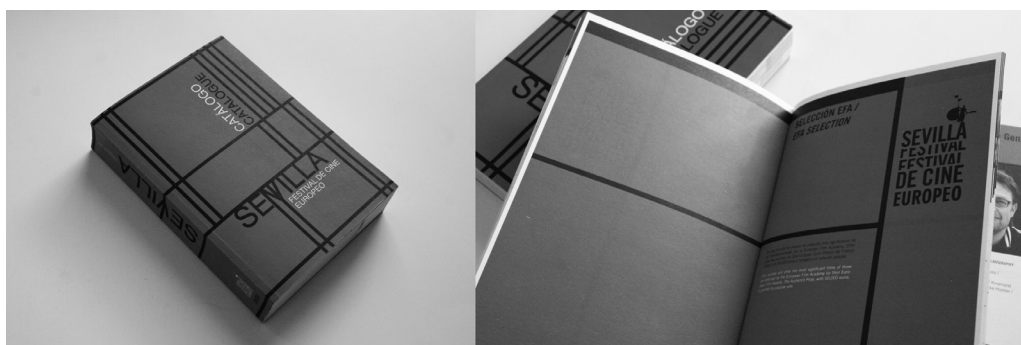
Ahora bien, estas definiciones de la experiencia dolorosa y horrenda, que funcionan en el ámbito de la representación-reconocimiento, y que, por tanto, son aplicables al ámbito del arte tradicional y, quizá, como hemos visto, al de la abstracción no geométrica, se resisten a entrar en relación con el ámbito del geometrismo. ¿En qué medida podemos dirigir tales definiciones al ámbito de la abstracción geométrica? ¿Qué operaciones se producen en la generación del dolor desde la construcción formal geométrica?

La abstracción geométrica moderna sintetizó elementos del simbolismo artístico y se cargó de una gran potencia significativa, pero, sobre todo, se identificó con los valores del nuevo racionalismo técnico; más que ninguna otra tendencia, expresó, diríamos, el simbolismo de la nueva racionalidad. No obstante, estos valores significativos estaban mediados por valores perceptivos, y esto es precisamente lo que pretendemos exponer finalmente: que, como siempre ocurre, son determinados rasgos perceptivos los que conducen a una determinada experiencia afectiva y, esta a su vez, a una determinada significación. Percepción, afección y significación serían, pues, los tres momentos que hilan la experiencia desde la recepción de formas geométricas —no solo visuales, también sonoras y musicales— hasta la vivencia del dolor, por ejemplo.

<sup>13</sup> Noël Carroll realizó una crítica de la difusa idea de identificación en la ficción argumentando entre otras cosas que la evaluación de la situación que realiza el espectador haría imposible la fusión que debería suponer tal identificación (cfr. Carroll, 1990: 194 y ss.). A mi entender, Carroll identifica, algo usual en la crítica, el miedo con el horror: en este último sí se contiene aquella evaluación, pero no así en el miedo, que coloca —imaginariamente— al espectador en la misma situación que el personaje —evidentemente, nos referimos a ese tipo de temor que comparten personaje y receptor, no al que este siente por aquel.

Este es el camino que recorreremos a la inversa quienes nos dedicamos al diseño gráfico a la hora de justificar una determinada propuesta visual. Para esto nos servimos, por lo general, de principios perceptivos como los definidos por la psicología de la Gestalt. Estos principios nos resultan imprescindibles muchas veces para fundamentar y justificar la afirmación de que una determinada forma lleva a un determinado significado, a un determinado valor abstracto. Evidentemente, no puede existir una relación directa entre la forma y el significado, no en el ámbito de las formas que son utilizadas como símbolos<sup>14</sup>. Lo que suele conectar la forma percibida con el significado es el ámbito afectivo. Una forma produce un determinado tipo de percepción, que a su vez genera una sensación-afección-sentimiento, que introduce finalmente el significado, la idea.

Cuando en mi estudio presentamos el diseño de elementos editoriales del Festival de Cine Europeo de Sevilla, una gráfica basada en las líneas que Carlos Saura utilizó para enmarcar su cartel para esta edición de 2009 (figura 4), escribíamos: “la propuesta gráfica, que utiliza el estilo lineal que remarca el cartel de Saura, introduce un juego dinámico que recuerda las composiciones rítmicas de las últimas obras de Mondrian. Este recurso lineal es una interpretación esquemática de las bandas verticales que dañan el celuloide gastado por el tiempo. Un rasgo perceptivo dinámico tal genera una clara sensación de movimiento que sirve para connotar la actitud versátil, ágil y abierta de este Festival” (El golpe, 2009). Para llegar a afirmar la presencia de estos valores abstractos, de estas significaciones, era preciso partir de las leyes gestálticas de la percepción, leyes como las de la unidad de dirección o el dinamismo.



**Figura 4.** El golpe. Cultura del entorno. *Catálogo Festival de Cine Europeo de Sevilla*, 2009.

<sup>14</sup> Los análisis iconográficos abordan la asociación entre forma y significado buscando las razones históricas de tal asociación, pero pocas veces se interesan por razones que excedan el ámbito de la convención cultural.

Este otro caso, creado para una de las secciones de esta misma edición del Festival (figura 5), está basado en la desconstrucción de un símbolo claramente reconocible: la bandera del Reino Unido. Las intersecciones de las bandas en varias direcciones producen primero una *percepción gestáltica* igualmente dinámica que genera una *sensación* de choque, de colisión y agolpamiento que, a su vez, se abre a las *ideas* de interacción, encuentro, conexión, intercambio.



**Figura 5.** El golpe. Cultura del entorno. *Imagen de la sección The New Brits, 2009.*



**Figura 6.** El golpe. Cultura del entorno. *Marca visual para Detea, 2005.*

Los casos de identidad visual corporativa de estilo tradicional, como este que desarrollamos en 2005 (figura 6), suelen ser ejemplos mucho más claros de esta secuencia: percepción-sensación (afección-sentimiento)-intelección del signi-

ficado. El símbolo de esta marca posee una configuración claramente gestáltica: la pregnancia visual de un círculo no dibujado completamente es muy marcada; así como la ley del cierre, la de la unidad de dirección, la de continuidad, la de forma y fondo, etc. Este dinamismo perceptivo produce la sensación de acción y movimiento que lleva a la intelección de los valores que se pretendía inculcar: dinamismo, cambio, actualidad, diálogo.

Las formas geométricas, las configuraciones formales y estructurales, tienen, pues, la capacidad de generar sensaciones-afecciones y significaciones porque nuestra percepción ya está en cierto modo implicada en estructurar las impresiones recibidas de una determinada forma. El dolor que puede ser expresado o experimentado en el caso de la abstracción geométrica es también un dolor que procede del ojo —o de otros sentidos— y que no se demora en el nivel de la sensación, sino que termina también en la intelección. Esta es la razón por la que a la abstracción geométrica se la suele tildar de “intelectualista”. El dolor de este modo de abstraer sucede primero en el ojo —o en cualquier otro sentido—, luego en la afectividad para, finalmente, desarrollarse en la intelección.

Por razones obvias no abordamos aquí los planteamientos genéticos que pueden vincular las formas abstractas con afecciones; no concierne a nuestra idea la manera en que se gesta la capacidad que una forma tiene de producir una sensación o afección. En cualquier caso, es preciso poner en tela de juicio aquel planteamiento genético que remite a la necesaria presencia de la figuración. Es verdad que hay rasgos formales, como lo puntiagudo, que pueden provocar una reacción en nosotros por su similitud con los objetos punzantes con los que nos las hayamos tenido que ver, pero estos casos no deben llevarnos a pensar que la capacidad de generar sensaciones por parte de las formas sea una cuestión de referencia en último caso a lo real, a la experiencia real. Está claro, no obstante, que los patrones vitales juegan un papel importante en esta génesis —la respiración, por ejemplo, como señaló Vigotsky (1931-1933: 198)—; y también los patrones gestuales, no solo los nacidos de la supervivencia y la necesidad, sino también de la acción libre. Como escribió Cirlot: “en cualquiera de sus formas, la abstracción se opone dialécticamente al mundo-que-existe. Es una visibilización de la energía, en sus ritmos, en sus formas ordenadoras y constrictoras, o en sus formas expansivas y desencadenantes” (1965: 14). La filogénesis de tales ritmos y formas es un asunto primordial que, como hemos afirmado, excede nuestro cometido en esta aportación.

Aquí tan solo señalamos el proceso que sintetiza lo perceptivo con lo sensitivo y afectivo y con lo intelectual, sin describir necesariamente tal proceso como un transcurso desde lo imperfecto a lo perfecto a la manera de la teoría clásica del

conocimiento, sino partiendo más bien de los desarrollos teóricos de la Gestalt, que han permitido entender la naturaleza viva y activa de ciertas formas con potencial simbólico. Las teorías basadas en el análisis simbólico e iconográfico han presentado usualmente el símbolo como una realidad inerte, en tanto que han fundado su fuerza en el poder de la convención, en su dimensión intersubjetiva o social. En la actualidad, el diseño gráfico nos hace ver de una manera más abierta, más descarnada, que las formas se siguen asociando con significados a través de experiencias que van más allá de la convención vigente, por su capacidad para generar sensaciones y afecciones. En cierto modo, las aportaciones de la psicología social y de las teorías sociales de la comunicación y del arte han desplazado en gran parte la pregunta por el proceso individual. Aunque la dimensión colectiva e intersubjetiva es fundamental, el símbolo artístico se refunda en cada individuo; que es, en último término, quien percibe, siente y entiende. Y es, precisamente el dolor, la sensación-afección que resulta más elocuente en este aspecto: ninguna experiencia es tan íntima, personal y privativa, y ninguna ha sido tan importante en la contrucción de la intersubjetividad, del intercambio afectivo, de la proyección sentimental, de la compasión, dentro y fuera de la ficción, como ella. Pero, como hemos pretendido apuntar, también en la generación de lo abstracto visual el dolor ha sido fundamental, y lo es en cada nueva experiencia.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (335 a.C.): *Poética*, Madrid, Gredos, 2010.
- ARNHEIM, R. (1969): *El pensamiento visual*, trad. de R. Maser, Barcelona, Paidós, 1988.
- BARREIRO, P. (2009): *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*, Madrid, CSIC.
- BERKELEY, G. (1710): *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, trad. de C. Mellizo, Madrid, Alianza, 1992.
- BONITZER, P. (1987): *Desencuadres. Cine y pintura*, trad. de A. Falcón, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.
- BRECHT, B. (1936): *Escritos sobre teatro*, trad. de G. Dietrich, Barcelona, Alba, 2004.
- BULLOUGH, E. (1912): *La distanza psichica come fattore artistico e principio estetico*, trad. italiano de G. Compagno, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 1997.

- CARROLL, N. (1990): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, trad. de G. Vilar, Madrid, Machado, 2005.
- CIRLOT, J-E. (1965): *El espíritu abstracto*, Barcelona, Labor, 1993.
- DELEUZE, G. (1983): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. de I. Agoff, Barcelona, Paidós, 1984.
- EL GOLPE. CULTURA DEL ENTORNO (2005-2009): *Documentos internos* (inéditos).
- FRANCASTEL, P. (1965:) *La realidad figurativa, I. El marco imaginario de la expresión figurativa*, trad. de G. González, Barcelona, Paidós, 1988.
- JIMÉNEZ, J. (1986): *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1992.
- KANDINSKY, V. (1911): *De lo espiritual en el arte*, trad. de G. Dieterich, Barcelona, Paidós, 2008.
- . (1931): *Escritos sobre arte y artistas*, trad. de T. Schilling y M. A. Sarrión, Madrid, Síntesis, 2002.
- KANDINSKY, V. y MARC, F. (1912): *El jinete azul*, trad. de R. Burgaleta, Barcelona, Paidós, 2002.
- KRAUSS, R. (1978): *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, trad. de A. Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1996.
- KUSPIT, D. (2006): “El legado y la conceptualización del arte del siglo XX”, en CARRILLO, J.; GUASCH, A. M.; CARRASCO y J. H.; SAN MARTÍN, F. (eds.), *Ars Magna. Historia del arte universal*, Barcelona, Planeta, pp. 337-343.
- MALEVICH, K. (1927): *El mundo no objetivo*, trad. de J. P. Larreta, Sevilla, Doble J, 2007.
- MARCO, T. (2006): “El dolor y la música”, en DOMÍNGUEZ, V. (ed.), *El dolor. Los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura*, Oviedo, Festival Internacional de Cine de Gijón, Universidad de Oviedo.
- MONDRIAN, P. (1925): *Neue Gestaltung*, Munich, Bauhausbücher 5.
- RODMAN, S. (1957): *Conversation with artists*, Nueva York, Devin-Adair.
- SUBIRATS, E. (1997): *Linterna mágica: vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Madrid, Siruela.
- TRUFFAUT, F.; HITCHCOCK, A. (1996): *El cine según Hitchcock*, trad. de R. G. Redondo, Madrid, Alianza/Ediciones del Prado, 1994.
- VAN DOESBURG, Th. (1930): “Commentaires sur la base de la peinture concrète”, *Art Concret*, Abril 1930, pp. 2-4.
- VATTIMO, G. (2002): *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, trad. de C. Revilla, Barcelona, Paidós.

- VIGOTSKY, L. (1931-1933): *Teoría de las emociones. Estudio histórico-psicológico*, trad. de J. Viaplana, Madrid, Akal, 2004.
- WORRINGER, W. (1908): *Abstracción y naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo*, trad. de M. Frenk, México, FCE, 2008.

# LA ESTÉTICA DEL HORROR EN EL *THRILLER SERIAL*. EL CASO DEL *HADA DE LOS DIENTES*, *BUFFALO BILL* Y *HANNIBAL EL CANÍBAL*

LARA, JAFET ISRAEL  
UNIVERSIDAD MODELO (MÉXICO)  
Profesor doctor  
Código ORCID: 0000-0001-8869-6695  
jisraellara@modelo.edu.mx

**Resumen:** El propósito de este estudio es analizar la estética del horror dentro del *thriller serial* enfocado a tres asesinos seriales: Francis Dolarhyde *alias* “El hada de los dientes”, Jame Gumb *alias* “Buffalo Bill” y Hannibal Lecter *alias* “Hannibal, el caníbal”. La razón de esta inclusión se debe a que la figura del asesino serial ha traspasado la porosa frontera del canon genérico del horror, asociado invariablemente con lo fantástico, convirtiéndose en un nuevo monstruo dentro de este canon genérico.

**Palabras clave:** cine, literatura, horror, *thriller serial*, asesinos seriales, estética.

**Abstract:** The purpose of this study is to analyze the aesthetics of horror in the serial thriller focused on three serial murderers: Francis Dolarhyde aka “The tooth fairy”, Jame Gumb aka “Buffalo Bill” and Hannibal Lecter alias “Hannibal the Cannibal”. The reason for this inclusion is that the figure of the serial murderer has crossed the porous border generic horror canon, invariably associated with fantasy, becoming a monster in this new genre.

**Key-words:** Movies, literature, horror, thriller serial, serial killers, aesthetics.

El miedo es un sentimiento inherente al hombre y en buena medida se relaciona con lo desconocido. Los instintos y emociones humanas son una respuesta al entorno del individuo y se desarrollan en torno a fenómenos cuyas causas y efectos eran perfectamente evidentes, mientras que aquellos que no podían ser comprendidos integraron una cosmogonía particular que generó sensaciones de asombro y temor (Lovecraft, 1927: 6). Esa sensación de miedo sufrió en el siglo XX una radical revolución, ya que una nueva clase de ser comenzó a generar asombro y terror en la sociedad, convirtiéndose en una nueva clase de “monstruo”: el asesino en serie o serial.

A través de una codificada estética del horror, el asesino en serie transgrede la frontera del horror y se ubica como un nuevo generador de miedo que atenaza

al hombre desde un espacio que comparten: la realidad social humana. Este nuevo “monstruo” interactúa con otros individuos que pueden convertirse en sus víctimas y propiciar el miedo. Un fenómeno que se aprecia con Francis Dolarhyde, Game Gumb y Hannibal Lecter, los asesinos que protagonizan *El dragón rojo* (1981) y *El silencio de los corderos* (1988) de Thomas Harris.

Si bien, el asesino en serie no se corresponde con el canon genérico del horror, en muchas ocasiones su figura irrumpe en este género sustituyendo a otras figuras monstruosas, como el vampiro y el hombre lobo, en la generación del miedo. Sin embargo, en este punto surge una discrepancia en torno al propio horror debido a que en muchas ocasiones se emplea indistintamente los términos terror y horror.

## 1. HORROR O TERROR: APUNTES TEÓRICOS

En *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757) Edmund Burke sostiene que lo sublime es generado por una idea de sufrimiento y peligro que amenaza la existencia del ser humano. Este planteamiento ofrece al canon genérico de horror una base teórica de su estética y una configuración psicológica y narrativa que sería desarrollada por la incipiente literatura gótica inglesa y que se aprecia en novelas como *Los misterios de Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe y *El monje* (1796) de Matthew Lewis.

El texto de Burke es importante para Ann Radcliffe en el momento de sugerir que terror y horror son dos sentimientos distintos. El primero expande el alma y despierta las facultades hacia un grado más elevado de la vida, mientras que el segundo paraliza y contrae, hasta el punto de aniquilar toda capacidad de percepción (Radcliffe, 1826: 150).

Aunque terror y horror son fuente de lo sublime, y en muchas ocasiones son utilizados como sinónimos, esta distinción teórica constituye un cambio importante entre la sublimidad gótica y la romántica debido a que, mientras lo sublime romántico encuentra en el terror una fuente oscura de creación, y en consecuencia de elevación, lo sublime gótico busca la represión, la parálisis de este sentimiento subversivo (González Moreno, 2007: 122).

Para Devendra Varma la diferencia principal entre terror y horror radica en que el primero crea una atmósfera intangible de terror psíquico, una cierta superstición de estremecimiento en la dimensión de la realidad social humana que afecta al hombre, mientras que el segundo apela al miedo y repulsión ante el contacto físico, con lo que se produce ese miedo (Varma, 1966: 130).

Por su parte, Stephen King manifiesta que: “el horror simplemente es lo que es, independientemente de su definición” (King, 1981: 24). El norteamericano establece tres distintos niveles que señalan las diferencias entre estos dos términos. El primero es el del terror, y en él la especulación y las ideas juegan un papel esencial para alterar la psicología del lector. El segundo es el del horror, el cual transmite emociones que subyacen en el terror e invita a reacciones fisiológicas que señalan que hay algo físicamente mal. El tercero es el de la repulsión que produce un rechazo psicológico y físico ante la sangre y los miembros humanos (ibíd.: 24-25).

Noël Carroll establece una distinción entre ambos a partir de una característica en concreto: el monstruo. El horror siempre incluye a una criatura que trasgrede de cierta manera las reglas o convenciones del mundo diegético en el que es situado, mientras que el terror no necesita a la criatura, dado que un humano puede ser el responsable de los hechos que aterrorizan a la sociedad (Carroll, 1990: 16).

De acuerdo con Norma Lazo la distinción funciona en un aspecto psíquico. Aunque parecen sinónimos, existen diferencias entre ambos, ya que el horror es un movimiento interno, ligado al suspenso, mientras que el terror es la forma más elemental del miedo; es decir, ambos son procesos mentales, pero mientras el horror produce miedo, un sentimiento que se forma con las propias elucubraciones del ser humano, el terror es el sobresalto producido por un hecho particular (Lazo, 2004: 37).

En resumen. El terror es una emoción que se adquiere a partir del miedo provocado por la amenaza de peligro. Es un sentimiento que activa el sistema nervioso y prepara al cuerpo humano para una respuesta. Por su parte, el horror evoca una reacción fisiológica de repulsión al ser testigo el individuo de ciertos sucesos, naturales o sobrenaturales. Por tanto, el término correcto es horror, dado que este es el generador de una serie de reacciones psíquicas y físicas en el lector y espectador.

Estos dos conceptos van evolucionando a través de la literatura y el cine, y a través de ellos es posible encontrar las raíces del “monstruo” del *thriller serial*; el cual acecha no desde un mundo ficcional sobrenatural, sino desde el social humano: el de la propia víctima, tal y como se observa en la búsqueda arqueológica de este personaje.

## 2. EL ASESINO EN SERIE. ENTRE HISTORIA, HORROR Y *THRILLER SERIAL*

En la Antigüedad existe toda clase de testimonios orales o escritos de personas que asesinaron siguiendo una serie de patrones que en la actualidad podrían ser

calificados como asesinatos en serie. No obstante, son tres los personajes históricos de la Edad Media que más sobresalen: Gilles de Laval-Montmorency, capitán de Rais, Erzsebet Báthory y Vlad III El empalador.

El noble bretón fue mariscal de Francia y acompañó a Juana de Arco en lucha contra los ingleses durante la Guerra de los Cien Años, aunque torturó y asesinó a más de ciento veinte adolescentes (Pesce, 2003: 48-49)<sup>1</sup>. La condesa húngara, perteneciente a una de las más poderosas familias de Hungría, fue responsable de la tortura y asesinato de más de seiscientos jóvenes (ibíd.: 51-53). El príncipe valaco posee diferencias respecto a los dos anteriores, ya que mientras estos asesinaron a una cantidad limitada de personas, este empleó el asesinato masivo, como la destrucción de las ciudades de Brasov, Amlaş y Făgăraş, por motivos políticos.

Si bien, a mediados del siglo XIX en la Gran Bretaña, el asesino en serie aparece en los *penny dreadful*, relatos criminales sangrientos de corte sensacionalista como *The String of Pearls: A Romance* (1846-1847) es a finales del siglo XIX con Jack el Destripador cuando el asesino serial comenzó a configurarse como un nuevo monstruo para el género de horror, pero también como un nuevo arquetipo para las literaturas policíacas, sobre todo para el *thriller* serial<sup>2</sup>.

Jack el Destripador asesinó brutalmente a cinco mujeres, y la policía nunca lo atrapó; lo que llevó a una mitificación del asesino que aumentó con el paso de los años, por lo que se convirtió en la figura principal de cientos de trabajos históricos y de ficción<sup>3</sup>. Un personaje que ha protagonizado cuentos, poemas, óperas y novelas, como *The Lodger* (1913) de Marie Belloc Lowndes, la cual sería adaptada al cine bajo el título *The Lodger: A Story of a London Fog* (1927) de Alfred Hitchcock.

El tema del asesino en serie no se reduce únicamente a la adaptación de Hitchcock de *The Lodger*. *M. El vampiro de Düsseldorf* (1931) de Fritz Lang, *Los crímenes del museo* (1933) de Michael Curtiz, *La sombra de una duda* (1943) de Alfred Hitchcock, *Arsénico por compasión* (1944) de Frank Capra, *Monsieur Verdoux* (1947) de Charles Chaplin y *Ven tras de mí* (1949) de Richard Fleisher y Anthony Mann son algunos ejemplos fílmicos en los que el protagonista es un asesino serial.

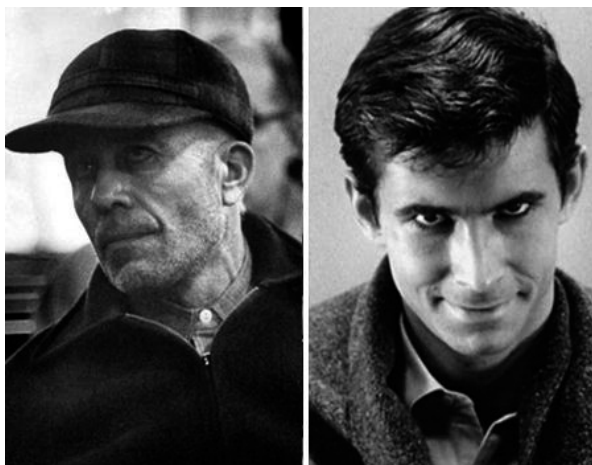
<sup>1</sup> Charles Perrault se basó en este personaje histórico para escribir *Barbazul* (1697).

<sup>2</sup> Respecto a este último no hay un acuerdo sobre su autoría, que es debatida en torno a James Malcolm Rymer, Thomas Peckett Prest, Edward P. Hingston, George MacFarren y Albert Richard Smith.

<sup>3</sup> Sin bien existen teorías que aumentan el número de víctimas de Jack el Destripador son cinco los considerados asesinatos canónicos: los de Mary Ann Nichols, Annie Chapman, Elisabeth Stride, Catherine Eddowes y Mary Jane Kelly (Evans y Rumbelow, 2006: 60).

En la literatura sobresale la obra de Robert Bloch, *Ensayo de un crimen* (1943-1944) de Rodolfo Usigli, *El asesino dentro de mí* (1952) de Jim Thompson y *El talentoso Mr. Ripley* (1955) de Patricia Highsmith. No obstante, es necesario precisar que, hacia la primera mitad del siglo XX, el asesino en serie no es un arquetipo popular ni en el horror ni en las literaturas policíacas.

Es con *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock, la adaptación de la novela homónima de Robert Bloch, cuando se redimensionó totalmente al asesino en serie, otorgándole una nueva faceta de miedo. *Psicosis* “americanizó” el horror, ya que el filme reveló uno de los nuevos y crecientes temores de Occidente: la proximidad. El origen del asesino en serie no estaba en Transilvania ni en alguna remota región del mundo, sino que era producto de la sociedad norteamericana que veía estupefacta como este nuevo “monstruo” la acosaba implacablemente (Lazo, 2004: 123).



**Figura 1.** Fotografía de Ed Gein (a la izquierda) y fotograma de Norman Bates (Anthony Perkins).

El terror de *Psicosis* fue posible porque Hitchcock transformó un hecho real en algo verosímil y próximo al ser humano, motivando un fenómeno mental en el público: el asesino serial no desaparece cuando la proyección finaliza, sino que sigue existiendo fuera del mundo ficcional; lo que provoca terror al individuo que es consciente de que este “monstruo” puede estar esperando afuera (Garrido, 2007: 63). Un fenómeno de readaptación de la realidad social humana a la ficcional que señala el estrecho vínculo entre ambas y que acompañará al asesino en serie desde *Psicosis* (Baelo Allúe, 2002: 9).

Asimismo, *Psicosis* señaló la nueva configuración del asesino serial alejándola de los elementos sobrenaturales que rodeaban a Jack el Destripador, ofrecien-

do una versión humana y científicamente verificable del nuevo “monstruo” que no respondía a una sola clasificación. Con el cine de horror de finales de los setenta y de los ochenta, en combinación con el discurso del *thriller* serial, se abrieron distintas vertientes configuracionales de los asesinos en serie.

Primero, los asesinos seriales-monstruos que pasan de una dimensión social humana a una fantástica desde la que son capaces de seguir matando y aterrorizando, sin que el ser humano sea capaz de acabar con esta amenaza. Ejemplo de ello son Michael Meyers en *Halloween* (1978) de John Carpenter, Jason Vorhes en *Friday 13th. The Part 2* (1981) de Steve Miner, Freddy Krueger en *Pesadilla en Elm Street* (1984) de Wes Craven y Lee Ray en *Chucky. El muñeco diabólico* (1988) de Tom Holland.

Segundo, los asesinos seriales-monstruos que, aunque con rasgos arquetípicos parecidos a los anteriores, no provienen del universo fantástico-horrífico, sino que se ubican en un aparente realismo social, a nivel ficcional, como Leatherface en *La matanza de Texas* (1974) de Tobe Hooper, Benjamin Willis en *Sé lo que hicisteis el último verano pasado* (1997) de Jim Gillespie o John Kramer en *Saw* (2004) de James Wan. Psicópatas que pueden morir, pero que al generar terror en sus víctimas impiden cualquier reacción de estas, convirtiendo al miedo en un arma ofensiva y defensiva.

Tercero, el asesino serial-monstruo que posee una configuración social normal que lo hace interactuar con otras personas sin que exista sospecha alguna sobre ellos, como es el caso de Charlie Tibbs y su novia Judy en *The Sadist* (1963) de James Landis, del misterioso Asesino de los Números de *Al calor del verano* (1982) de John Katzenbach, de Henry en *Henry. Retrato de un asesino* (1986) de John McNaughton, de Patrick Bateman en *American Psycho* (1991) de Bret Easton Ellis y de John Doe en *Seven* (1997) de David Fincher, entre otros.

Esta última vertiente es la más terrorífica debido a que son herederos directos de Ed Gein y de la manipulación realizada por Hitchcock en *Psicosis*: aunque son textos ficcionales, sus personajes e historias parten de presupuestos de la realidad social, tal y como se puede observar en *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina, basado en los crímenes de Alcácer. Un grupo al que pertenecen Dolarhyde, Gumb y Lecter.

Resumiendo: la verosimilitud de lo real es esencial en el momento de provocar terror a través de los actos de los asesinos en serie de este grupo que integran: lo que Baelo Allúe (2002) denominó *serial killing* y que en esta investigación se clasifica como *thriller* serial, un concepto más amplio.

### 3. EL *THRILLER* SERIAL Y LA CONFIGURACIÓN DE SUS “MONSTRUOS”

Una de las particularidades de las literaturas policíacas es la flexibilidad de sus fronteras discursivas que permite la aparición de nuevos híbridos como el *thriller*: un canon genérico en el que los héroes son puestos a prueba a través del enfrentamiento directo con monstruos-criminales que representan una amenaza para la sociedad. Una narrativa que se caracteriza por la acción ininterrumpida, con giros inesperados que producen una serie de alteraciones emocionales (Palmer, 1978: 108).

El discurso del *thriller* irrumpe en otros, como lo policíaco y el horror, dando como resultado hibridaciones como el *thriller* serial, que mantiene estrechos puntos de coincidencia con el *psychological thriller*; sobre todo, en los aspectos psicológicos de los personajes. Sin embargo, el *thriller* serial posee una serie de elementos discursivo-textuales que lo hacen distinto a otras variaciones policíacas.

Primero, se enfoca en el arquetipo del asesino serial o en el personaje que manifiesta las características psicológicas de este grupo, así como en sus acciones. Esto da lugar a que entren en escena tres distintos tipos de asesinos seriales: el psicótico, que no tiene clara la diferenciación entre realidad y alucinaciones y que puede ser clasificado como “loco” (Norman Bates); el psicópata, que distingue claramente entre lo real y lo no real y posee una vida aparentemente normal (Hannibal Lecter); y el sociópata, que manifiesta desde temprana edad indicios antisociales violentos (Jame Gumb).

Segundo, se aprecia el modo, la firma y las motivaciones del asesino serial. Esto puede dar como resultado diversas manifestaciones discursivas: las que se centran exclusivamente en los aspectos psicológicos del criminal sin centrarse demasiado en sus acciones (Arturo de la Cruz en *Ensayo de un crimen*); las que pretenden un equilibrio entre psicología y acción (el criminalista Dexter en la serie *Dexter*); y aquellas que se preocupan por la correlación crímenes-investigación y que abordan principalmente el trabajo de los investigadores (los casos de la serie *Mentes criminales*).

Tercero, puede centrarse exclusivamente en la psicología del criminal serial o presentar un tipo de duelo entre este y el investigador, explorando la psicología de ambos. Una forma discursivo-textual que está presente en *Psicosis*, aunque es desarrollada por el propio Thomas Harris a partir de *El dragón rojo*, y que es sumamente popular en la actualidad.

Cuarto, rompe el paradigma policíaco al revelar al lector o espectador quién es el criminal, aunque mantiene en la ignorancia al investigador que, a partir de los

rastros sangrientos que va dejando el criminal, debe identificarlo y evitar nuevos crímenes. Este cuarto elemento es el que compone los dos textos de Thomas Harris y se mantiene en las adaptaciones cinematográficas de Michael Mann, Brett Ratner y Jonathan Demme.

En *El Dragón rojo* (1981) el ex-agente del FBI Will Graham ayuda en la investigación del asesinato de dos familias a manos de un asesino en serie al que han llamado el Hada de los Dientes que está planificando el asesinato de una tercera familia<sup>4</sup>. En *El silencio de los corderos* (1988) la aspirante a agente del FBI Clarice Sterling recibe la oferta del Dr. Hannibal Lecter en la investigación de los asesinatos cometidos por un asesino en serie apodado Buffallo Bill.

El asesino serial es el protagonista del *thriller* serial, como en *El dragón rojo* y *El silencio de los corderos*, pero ¿cómo definirlo? De acuerdo con el FBI se trata de un asesino que ha cometido al menos cuatro asesinatos durante un período mayor de setenta y dos horas, aunque con excepciones, y entre cada muerte existe un “lapso de enfriamiento” que sirve para incrementar la tensión psicológica en el asesino serial, lo que le lleva a cometer un nuevo crimen (Seltzer 1998: 9).

Mientras el monstruo clásico del horror mata sin un patrón predeterminado, o al menos con una lógica proveniente del género de lo fantástico, el asesino serial es un “monstruo” que mata sucesivamente siguiendo parámetros que lo ayudan en la elección de sus víctimas: sexo, edad, raza, religión, condición social, orientación sexual, etc.

El Hada de los Dientes ataca a familias, y asesina con particular salvajismo a las madres, ya que le recuerdan el abandono materno y el maltrato de su abuela. Las víctimas de Buffallo Bill son mujeres jóvenes con sobrepeso que le servirán en sus desviaciones sexuales. Hannibal el Caníbal asesina a hombres maduros cuyas acciones o presencia molestan su concentración.

Todos estos factores conforman el concepto de serialidad o en serie, el cual confirma la tesis de Lazo sobre el origen occidental de este nuevo “monstruo”. Este tipo de asesinatos representa una de las formas más públicas de violencia dentro de una cultura de la industrialización y de la sociedad de la información en la que códigos y dígitos de los productos en serie sustituyen al ser humano (ibíd.: 20).

---

<sup>4</sup> Existen dos adaptaciones de esta novela. La primera es *Manhunter* (1986) de Michael Mann, y es protagonizada por William Petersen (Will Graham), Brian Cox (Hannibal Lecktor) y Tom Noonan (Francis Dolarhyde). La segunda, *Dragón rojo* (2002) de Brett Ratner, retoma el nombre original de la novela y emplea el nombre correcto de Lecter. El filme fue protagonizado por Edward Norton (Will Graham), Anthony Hopkins (Hannibal Lecter) y Ralph Fiennes (Francis Dolarhyde).

La conceptualización de la estética del asesinato en serie dentro del *thriller* serial no se reduce exclusivamente al asesinato o al exceso de sangre, sino que posee una base teórica estética por medio de la cual construye su ambientación y atmósfera; las cuales influirán tanto en la psicología de los personajes como en la historia misma, conformando una identidad estética propia.

### 3.1 La estética del horror de tres “monstruos” del *thriller* serial

La estética del *thriller* serial se construye a través del asesino en serie, de su psicología y de sus sangrientos actos, pero requiere de una serie de elementos que interactúen con él para conformar una estética propia del *thriller* serial. Esto hace ver que interactúan dos distintos marcos estéticos: el marco espacial y las emociones generadas y el crimen mismo. Estas variantes estéticas se encuentran sustentadas en las ideas de Edmund Burke y Thomas De Quincey.

La experiencia sublime estética del *thriller* serial establece una relación con los postulados estéticos de Edmund Burke, que fueron precursores teóricos de la estética de la novela gótica inglesa del siglo XVIII. Esta configuración no se da al azar, dado que el *thriller* serial mantiene estrechos contactos con el gótico y las literaturas policíacas; ya que emplea la atmósfera, la ambientación y la psicología retorcida de la primera y la adapta a las necesidades del mundo contemporáneo a través de la figura del asesino en serie (Baelo Allúe, 2002: 8).

De acuerdo a Burke la mente humana se halla en un estado de indiferencia que no se puede asociar con el placer o el sufrimiento. Una indiferencia que convierte en un muro que separa a uno del otro y que tiene como resultado que las variaciones de ambas emociones no se eliminan mutuamente (Burke, 1757: 31).

En medio del sufrimiento y el placer se ese encuentra el deleite, el cual se erige en un puente que conecta la idea del placer con lo sublime. Las pasiones que pertenecen a la autoconservación emanan del sufrimiento y el peligro; son dolorosas cuando sus causas afectan inmediatamente al individuo; son gozosas cuando el ser humano tiene una idea del sufrimiento y del peligro, sin que esté realmente en circunstancias semejantes (ibíd.: 47).

Esos aspectos sombríos de lo sublime son reforzados a través de diversas descripciones en las que, de acuerdo a Burke, surge lo sublime. La fuerza de los animales salvajes, el poder de las fuerzas de la naturaleza, las formas de los grandes espacios, la majestuosidad de la naturaleza, así como sus sonidos y las privaciones en donde el individuo padece la angostura de su ser, entre otras. Una de estas descripciones será empleada en el *thriller* serial para configurar su estética de horror: la oscuridad.

Para que una cosa sea terrible se requiere la presencia de la oscuridad. Cuando se conoce el alcance de cualquier peligro y el ser humano se acostumbra a él, gran parte de la aprehensión al riesgo desaparece, pero cuando la noche se acrecienta el horror del individuo aumenta y sus fantasmas surgen impidiendo cualquier idea clara y racional que permita actuar al individuo (ibíd.: 50).

De este modo, la incertidumbre que proyecta y genera la sombra y la oscuridad provoca un sentimiento de misterio, así como una serie de pasiones y emociones totalmente alejadas de la razón; lo que lleva a pensar que la noche da rienda suelta al reino de las criaturas maravillosas y alejadas de lo natural (Sánchez-Verdejo Pérez, 2013: 29). Es precisamente bajo el cobijo de la oscuridad de la noche que el asesino en serie surge para atacar, tal y como Hitchcock señala a través de la casa en *Psicosis*:



Figura 2. Fotograma de *Psicosis*.

En *El Dragón rojo* Dolarhyde es llamado el Hada de los Dientes, ya que siempre ataca en la noche, tal y como puede comprobar Will Graham mientras analiza la escena del crimen: “Según el patólogo, las muertes habían ocurrido entre las once de la noche y la una de la madrugada. En primer lugar estaba la entrada. Se puso a pensar en eso... El demente deslizó el gancho de la puerta exterior de alambre tejido. Permaneció en la oscuridad del porshe y sacó algo de su bolsillo” (Harris, 1981: 11).

La oscuridad no es solo un espacio que aprovecha Dolarhyde para atacar a sus víctimas, sino que forma parte de su hogar, el cual recuerda en gran manera la casa de Norman Bates: “Vivía solo en una gran casa que le habían dejado sus abuelos. Se alzaba al final de un camino de grava que atravesaba un huerto de manzanos [...] Árboles secos y retorcidos se erguían entre otros florecientes (ibíd.: 59). La oscuridad se transforma en parte de la propia identidad de Dolarhyde:



**Figura 3.** Fotograma de *El dragón rojo*.

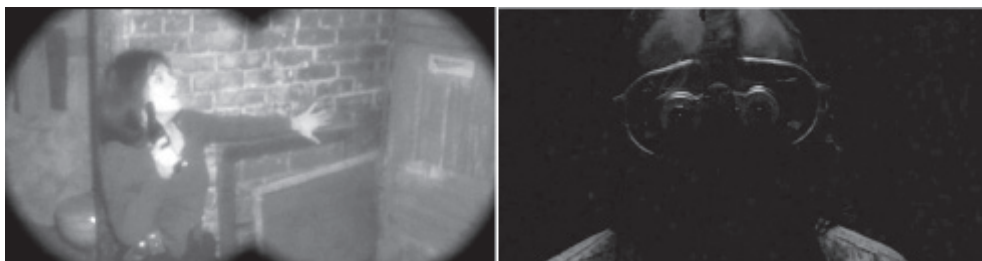
En *El silencio de los corderos*, Gumb ataca a sus víctimas al amparo de la noche: “Una tenue neblina provocada por el río Mississippi se cernía a ras de suelo envolviendo el espacioso aparcamiento. Catherine advirtió la luna que agonizaba, pálida y sola como un anzuelo de hueso [...]. Cuando ella se inclinó para ver dónde estaba la cuerda, él le descargó un golpe con el yeso en la nuca” (Harris, 1988: 82, 85). Al igual que Dolarhyde, Gumb tiene su hogar en la oscuridad, aunque esta es más pronunciada que en *Manhunter* o *El dragón rojo*:



**Figura 4.** Fotograma de *El silencio de los corderos*.

Asimismo, la oscuridad posee una importancia trascendental para el asesino en *El silencio de los corderos*, ya que a través de ella sus víctimas sufren un doble aislamiento que las va alejando de la luz, lo que trae como resultado una inmersión más profunda hacia la oscuridad del horror.

El primer aislamiento es la propia casa donde vive Gumb y en la que planifica sus crímenes, desuella a sus víctimas y confecciona, con la piel arrancada, su horrendo atuendo. Un espacio carente de luz natural y al que tiene que acceder Starling para intentar liberar a una de las víctimas del asesino en serie. Una oscuridad en la se desenvuelve Gumb y desde la que ataca a Starling:



**Figura 5.** Fotogramas de *El silencio de los corderos*

El segundo aislamiento significa a su vez un enterramiento, dado que el asesino arroja a sus víctimas a un oscuro pozo donde las retiene durante cierto tiempo para después matarlas y desollarlas: “En un cuarto situado directamente debajo de la cocina había un pozo, seco desde hacía años. Poseía una trampilla cuyo diámetro permitía el paso de un cubo. La trampilla estaba abierta y Jame Gumb vació por ella las sobras de sus bandejas” (ibíd.: 103).

El caso de Lecter es singular debido a que en las novelas no se acentúa tanto la ambientación sombría. De hecho, en *El dragón rojo* y *El silencio de los corderos* se hace mención explícita a una red de nylon que impide que Lecter saque los brazos para atacar a sus interlocutores. Es en la adaptación cinematográfica de *El silencio de los corderos* donde la oscuridad cobra importancia como elemento de identidad del propio Lecter; la sombría celda, escasamente iluminada, del hospital psiquiátrico de Baltimore:



**Figura 6.** Fotogramas de *El dragón rojo*, a la izquierda, y *El silencio de los corderos*, a la derecha.

Lecter aprovecha la oscuridad para escapar de su prisión en Memphis, aunque existen diferencias notables entre la novela y el filme. El texto de Harris simplemente deja ver a los dos policías tendidos en el suelo. En el filme, la oscuridad cobra mayor relevancia, ya que juega un papel importante en la generación de terror y miedo, tanto para los personajes testigos de la muerte de sus compañeros, como para el espectador extratextual:



**Figura 7.** Fotograma de *El silencio de los corderos*.

Ahora bien, la oscuridad como elemento generador de lo sublime del horror posee en el *thriller* serial un aspecto que trasciende de la ambientación. Aunque el lector/espectador puede conocer detalles de la identidad del asesino serial-monstruo este actúa desde las sombras del anonimato; lo que impide saber con certeza ante quién o qué se enfrenta la sociedad (González Moreno, 2003: 179).

Tanto en *Dragón rojo* como en *El silencio de los corderos*, Graham y Starling abordan el problema de la identidad del asesino en serie como eje principal para lograr su detención. Un estado de oscura ignorancia que la propia Starling confiesa antes de ser echada del recinto en donde mantienen a Hannibal Lecter: “Dígame el nombre de Buffalo Bill, doctor Lecter dijo Starling (Harris, 1988: 176).

El asesino en serie transgrede los principios fundamentales del monstruo clásico, anormalidad y espanto, presentándose como un individuo común y corriente que interactúa socialmente con otros. Dolarhyde trabaja en una empresa dedicada al montaje de videos para familias. Lecter era un prestigioso psiquiatra que ayuda a la policía de Baltimore y al FBI para realizar los perfiles de asesino en serie. No obstante, pueden existir ciertos factores que indiquen alguna conducta antisocial, como es el caso de Gumb, el cual manifiesta tendencias sociópatas.

Es precisamente en la aparente normalidad social donde radica la capacidad de provocar terror del asesino serial. Sus cambios son a un nivel interno, psicológico, y son producto, generalmente, de un pasado atormentado que bajo circunstancias específicas aparecerá y los transformará en “monstruos”.



**Figura 8.** Fotogramas de Francis Dolarhyde. Tom Noonan (*Manhunter*), a la izquierda, y Ralph Fiennes (*Dragón rojo*), a la derecha.

Dolarhyde sufrió el abandono temprano de su madre, que lo odiaba, y un constante maltrato físico y psicológico por parte de su abuela, la cual amenazó con castrarlo cuando era un niño: “Agarrándolo por la nuca, le hizo agachar la cabeza hasta que vio su pequeño pene sobre la hoja inferior de la tijera abierta. La abuela comenzó a cerrar la tijera hasta que sintió un pinchazo” (Harris, 1981: 121).



**Figura 9.** Fotograma de Jame Gumb (Ted Levine) en *El silencio de los corderos*.

Gumb presenta características similares a las de Dolarhyde, aunque a diferencia de este tiene antecedentes criminales, tal y como se lo confirma Hannibal Lecter a Clarice Sterling: “Compruebe primero a los rechazados por poseer antecedentes criminales, busque a los que en la infancia hayan sufrido trastornos graves asociados con episodios de violencia” (Harris, 1988: 127).



**Figura 10.** Fotograma del Dr. Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) en *El silencio de los corderos*.

Respecto a Lecter, este posee una infancia traumatizada por la muerte de sus padres y su hermana pequeña a manos de un grupo de colaboracionistas bálticos que se comieron el cadáver de la niña. Aunque este episodio marca las acciones criminales de Lecter, de acuerdo con Will Graham, el agente del FBI que lo atrapó, es imposible clasificarlo: “Posee algunas de las características de lo que ellos llaman sociópatas. No tiene ninguna clase de remordimiento ni sensación de culpa [...]. Pero no posee las otras características [...]. No es insensible. No saben cómo llamarlo” (Harris, 1981: 44).

La estética del horror desarrollada por el asesino serial se construye en gran manera por sus motivaciones psicológicas, dado que este criminal-monstruo no actúa por dinero, sino en su propio beneficio, en una gratificación psicológica que es lo que le otorga a los crímenes su grado estético (Oates, 1999: 234). En *Dolarhyde* se trata de un ansia de poder y venganza. En *Gumb* es una búsqueda de una identidad sexual. En *Lecter* es una combinación de hedonismo y poder.

Ahora bien, Burke acentúa el terror, el aspecto más sombrío de lo sublime; el cual es el estado más intenso de la mente y en cuyo asalto puede esta llegar a padecer la sublimidad. Una sensación de terror que aparece vinculada a la conciencia de la desproporción entre los tremendos poderes telúricos y cósmicos y la frágil presencia humana en un mundo destinado a la ruina (Cruz, 2006: 136).

El terror se cristaliza a través del asombro provocado por el miedo. Bajo dicho estado, la mente no puede razonar sobre el objeto que la absorbe y de ahí nace el poder del asombro que, lejos de ser producido por el pensamiento racional humano, arrebató la voluntad al hombre a través de su fuerza irresistible, dan-

do como resultado una serie de efectos: admiración, reverencia y respeto (Burke, 1757: 42). Esa sublimidad del horror es vista en el primer encuentro de Starling con Lecter: “Durante un exagerado segundo Clarice tuvo la impresión de que la mirada del recluso zumbaba, pero no era más que su sangre lo que oía [...]. Ella se acercó con cautela a los barrotes. El vello de los antebrazos se le erizó y rozó la cara interna de las mangas” (Harris, 1988: 14).



**Figura 11.** Cuatro fotogramas de Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) y Clarice Straling (Jodie Foster) en *El silencio de los corderos*.

El asombro de Starling y el de Graham, así como del lector y espectador, se conectan con la sensación de miedo que fluye a través la perspectiva de la víctima. El terror hacia el asesino en serie será empleado por el *thriller* serial para configurar una sublimidad estética que se aprecia en la escena previa a la muerte de una víctima en *El dragón rojo*: “El dragón dio vuelta lentamente su cabeza, miró por encima del hombro a Lounds y sonrió exhibiendo los inmensos dientes con manchas oscuras. Dios mío musitó Lounds” (Harris, 1981: 134-135).



**Figura 12.** Fotograma de las dos versiones de Francis Dolarhyde. Tom Noonan (*Manhunter*), a la izquierda, y Ralph Fiennes (*Dragón rojo*), a la derecha.

En *El silencio de los corderos* ese terror lo transmite Catherine, la última chica secuestrada por “Buffalo Bill”, cuando descubre que dentro del pozo al que ha sido arrojada existen restos de uñas con sangre, lo que le hace pensar que ella será una víctima más: “La certeza cayó sobre ella como un espanto, como una olla de agua hirviendo, y se puso a gritar, a dar alaridos, a meterse debajo del jergón, a intentar subir encaramándose por las paredes, tratando de agarrarse, arañándolas, gritando” (Harris, 1988: 117).

Lo sublime se puede presentar como una amenaza a la propia vida del individuo, en la que la muerte cobra relevancia: “el sufrimiento es más fuerte en su funcionamiento que el placer, también la muerte es una idea que, en general, tiene un efecto más fuerte que el sufrimiento; ya que hay pocas formas de sufrimiento, por exquisitas que sean, que no sean preferidas a la muerte” (Burke, 1757: 14).

La sola idea de la muerte afecta profundamente al ser humano, dado que ella misma reviste incertidumbre y temor. La sublimidad del horror del *thriller* serial, al igual que en otras obras de arte, se aprecia desde fuera del espacio de la muerte, tal y como se ve a continuación en *El dragón rojo*:

Con la ventaja de la autopsia y los datos suministrados por el laboratorio Will Graham comenzó a ver cómo había ocurrido. El intruso degolló a Charles Leeds mientras dormía junto a su esposa, regresó al interruptor de la luz en la pared y encendió las luces. Le disparó a la señora Leeds cuando se incorporó y luego se dirigió a los cuartos de los chicos. Leeds se levantó con la garganta seccionada y trató de proteger a sus hijos, dejando a su paso grandes gotas de sangre y el inconfundible rastro de una arteria cortada (Harris, 1981: 13).

Una situación que la misma Starling experimenta en *El silencio de los corderos* en el momento de revisar los asesinatos: “Abrió el expediente. Bill había secuestrado a una mujer joven, la había asesinado y le había arrancado la piel (La mirada de Starling recorrió veloz los protocolos de las autopsias)” (Harris, 1988: 53).

El terror hacia la muerte como experiencia de lo sublime dentro del *thriller* serial requiere de una perspectiva “artística” del crimen, la cual se genera a través de las ideas de Thomas de Quincey. En *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827) el escritor británico defiende la idea de que los asesinatos poseían dos distintas dimensiones: la moral y la estético. En esta última se enmarca el asesinato, el cual debía responder a una poética rigurosa, ya que la composición del crimen exigía algo más que matar y morir, un cuchillo, una bolsa o un oscuro callejón: se precisaba de una disposición, de una auténtica poética del asesinato (De Quincey, 1827: 10).

Más allá de la moralidad es posible encontrar una satisfacción al momento de descubrir que unos hechos lamentables, y sin defensa posible desde una perspectiva moral, posean una composición de mucho mérito al ser juzgados con arreglo a los principios del buen gusto; por lo que es inevitable examinar y apreciar los aspectos escénicos de los distintos crímenes, comparándolos y cotejándolos entre sí, todo con el objetivo de otorgar a uno de ellos la superioridad estética (ibíd.: 12).

Para De Quincey el diseño, la disposición del cuerpo, la luz y la sombra se convirtieron en factores indispensables para juzgar el valor estético del asesinato sobre cualquier otra manifestación criminal y, a la vez, se convirtieron en arquetipos canónicos en la gestación y el desarrollo de la estética del asesinato serial. Elementos que se manifiestan en *El dragón rojo* y en *El silencio de los corderos*.

Dolarhyde degüella a los maridos, dispara en su cama a los niños sin desperdiciarlos. Finalmente estrangula a las mujeres, pero disponiendo el resto de cadáveres, como si se tratará de una escenificación, tal y como plantea Graham en el momento de analizar las fotografías de los asesinatos: “Habían estado sentados en contra de la pared mirando hacia la cama. Y Leeds. Atado por el pecho contra la cabecera. Dispuesto como para que pareciera que estaba sentado en la cama” (Harris, 1981: 18).



**Figura13.** Fotograma de *El dragón rojo*.

Por su parte, Gumb emplea el truco que utilizaba Ted Bundy: se hace pasar por una persona con una escayola en el brazo que carga con un gran peso y atrae a alguien para ayudarlo. Este asesino mantiene con vida a sus víctimas y después las mata siguiendo un patrón: les dispara, salvo a las dos primeras que son estranguladas, las despelleja y después las arroja cerca de alguna carretera. Un proceso que Straling aprecia a través de las fotografías que llenan una pizarra en el despacho de su superior:



**Figura 14.** Fotograma de *El silencio de los corderos*.

Respecto a Lecter no existe constancia de un modo usual para matar, aunque mantiene una constante: siempre ataca a sus víctimas a base de salvajes mordiscos. Lecter no guarda ninguna clase de trofeo de sus víctimas, sino que devora algún órgano de ellas, tal y como se lo confiesa a Straling: “Una vez un individuo que confeccionaba el censo intentó evaluarme. Me comí su hígado guisado con alubias, plato que regué con una gran vaso de Amarone” (Harris, 1988: 20).



**Figura 15.** Fotograma de *El silencio de los corderos*.

La estética del crimen no debe verse como un simple efecto superfluo de De Quincey, sino más bien como un síntoma de la articulación histórica de la cultura

moderna de la transgresión, por lo que la violencia criminal del asesinato en serie configura un ritual antimoderno, pero humano, a través del cual irrumpe en la realidad social la contralógica de la magia y de la sinrazón; la cual desestabiliza la disciplina y el orden que controlaban la vida cotidiana (Nouzeilles, 2006: 309).

Si bien la sola idea de que el asesinato serial posea implicaciones estéticas es inaceptable, es un hecho que el investigador (Graham y Starling), cuando se acerca a la escena de muerte provocada por el asesino serial-monstruo, interactúa como un testigo-espectador de un cuadro de horror desde el cual surge lo sublime del horror, tal y como comenta el agente del FBI John Douglas, especializado en asesinatos seriales: “*if you want to understand the artist, you have to look at the painting. We’ve looked at many paintings over the years and talked extensively to the most accomplished artist*” (Seltzer, 1998: 121)<sup>5</sup>.

La impresión de lo sublime del horror dejada por el asesino en serie va más allá del investigador. La repetición de los patrones en los asesinatos provee a la sociedad de una posible anticipación ante nuevos ataques, y a vez los convierte en capítulos inacabados de una nueva obra que es vista y analizada por distintos lectores y espectadores (Baelo Allúe, 2002: 9).

Esta posición del espectador respecto a los actos del asesino en serie es lo que finalmente generan el aspecto más sombrío de lo sublime. La representación artística de una terrible tormenta podría parecer sublime, pero no ocurriría lo mismo si el individuo se encontrará en medio de dicha tormenta y en peligro inminente (Bordalejo, 2009: 78). La misma situación vive el lector o espectador del *thriller* serial como *El dragón rojo* y *El silencio de los corderos*: él se encuentra fuera de peligro, por lo que puede apreciar lo sublime de la estética del horror del asesinato en serie.

Considerando el asesinato serial como una suerte de rito supone reconocer la tendencia generalizada de la modernidad a tratar el asesinato, en este caso serial, como un acto estético ligado a la sensibilidad de lo sublime, y no exclusivamente como un acto moral, legal o físico, en el que la víctima experimenta la realidad brutal de dicho acto; mientras el resto de la sociedad lo contempla a distancia, a menudo como testigo fascinado que interpreta la violencia física como el epítome de la experiencia estética (Black, 1991: 14).

---

<sup>5</sup> “si quieres entender al artista, tienes que mirar la pintura. Nosotros hemos mirado muchas pinturas a lo largo de los años y hemos hablado largo y tendido sobre consumados artistas” (la traducción es nuestra)..

#### 4. CONCLUSIONES

Es evidente que dentro del universo ficcional del *thriller* serial se produce una experiencia estética que se construye a partir de los actos de posesión y aniquilación de cuerpos humanos por parte del asesino en serie. Una experiencia que se repite constantemente y que tiene como objetivos la búsqueda de la perfección del asesinato ritual por parte del criminal y la generación de miedo en la sociedad.

A través de los actos criminales se genera lo sublime y se tiene constancia de una estética que pretende provocar miedo. Para ello es necesario una serie de lecturas: la del investigador, a nivel intratextual, y la del lector/espectador, a nivel extratextual; los cuales juzgan, desde la perspectiva estética, los asesinatos en serie dando los primeros pasos hacia una mitificación de criminales como Dolarhyde, Gumb o Lecter.

El asesino en serie plantea un conflicto en la frontera discursivo-textual entre el *thriller* serial y el horror. La dimensión cronotópica de este arquetipo no es fantástica como ocurre con el vampiro o el hombre lobo, sino que se encuentra en la propia realidad social humana; lo que hace que este nuevo “monstruo” interactúe de una manera aparentemente normal, dependiendo de su propia carga psicológica, con el resto de individuos.

El asesino en serie es un individuo monstruoso que forma parte de una realidad que está ahí, al otro lado de la puerta, y que el propio ser humano conoce, aunque le gustaría ignorarlo a través de una simple sentencia como “eso solo les sucede a otros” (Martín, 2007: 11). Pero ¿qué sucede para que este arquetipo de las literaturas policíacas y que forma parte esencial del *thriller* serial irrumpa en otro canon genérico? Se demoniza al asesino serial y sus actos.

A diferencia de los monstruos que forman parte del universo del canon genérico del horror, el asesino en serie es un ser humano mortal que puede morir, tal y como les ocurre a Francis Dolarhyde y a Jame Gumb. No obstante, sus actos perduran debido a que el recuerdo de los crímenes no desaparece de la memoria de la sociedad; lo que trae como resultado que el asesino en serie-monstruo obtenga una inmortalidad a pesar de su muerte física. Las historias de sus crímenes se convierten en leyendas urbanas que, bajo la presión mediática y la influencia de la literatura, el cine y la televisión, van en aumento hasta que el “monstruo” humano se convierte en un mito de horror.

Dicha mitificación se construye a su vez en un gran eje configuracional: la fascinación. Novelas, filmes y series televisivas reconfiguran la imagen de horror del asesino en serie y la alejan del prototipo planteado por John McNaughton en

*Henry. Retrato de un asesino*: un ser humano retorcido que comete abominables crímenes.

El nuevo prototipo del asesino en serie-monstruo es presentado de tal modo que atrae al individuo común y corriente. Buen ejemplo de ello es Hannibal Lecter, un asesino en serie que nada tiene que ver con el paradigma de Ed Gein: es inteligente, culto y atractivo. De este modo, este nuevo “monstruo” sustituye al clásico vampiro, dado que su propia fisiología responde a parámetros humanos, no a fantásticos.

Así pues, el asesino en serie va de un lado a otro en la frontera entre *thriller* serial y el horror, reconfigurándose de acuerdo a las necesidades discursivo-textuales planteadas en cada canon genérico. El resultado no solo es una transgresión de la frontera entre cánones genéricos, sino un auténtico trasvase de elementos discursivo-textuales que se adaptan a nuevos marcos ficcionales que posibilitan un constante movimiento en el universo ficcional que posibilita nuevos híbridos.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- BAELO ALLÚE, S. (2002): “The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in *The Silence of the Lambs* (1988) and *American Psycho* (1991)”, *Atlantis. Revista de la asociación española de estudios anglo-norteamericanos*, pp. 7-24.
- BARRET, C. (2013): “Introduction to the Victorian Gothic”, *Great Writers Inspire*. Oxford, University of Oxford. <http://goo.gl/DvgV55>
- BLACK, J. (1991): *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- BURKE, E. (1757): *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, New York, Oxford University Press, 1990.
- BORDALEJO, B. (2009): “La estética del horror: Edmund Burke, el horror tradicional y H.P. Lovecraft”, en BRONCANO, F. y HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D., *Homenaje a H.P. Lovecraft. Cuadernos del abismo*. Madrid, Universidad Carlos III, pp. 75-101.
- CARROLL, N. (1990): *The Philosophy of Horror*, New York, Routledge, Chapman and Hall, 1994.

- CRUZ, F. (2006): “Estética de lo sublime”, *Analecta. Revista de humanidades*, pp. 135-142.
- DEMME, J. (1991): *El silencio de los corderos*, Estados Unidos, Strong Heart / Demme Production y Orion Pictures Corporation.
- DE QUINCEY, T. (1827): *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Madrid, Alianza, 1994.
- EVANS, S. y RUMBELOW, D. (2006): *Jack the Ripper: Scotland Yard Investigators*, Gloucestershire, Sutton Publishing.
- GARRIDO, V. (2007): *La mente criminal*, Madrid, Planeta.
- GONZÁLEZ MORENO, B. (2003): “Lo sublime hecho carne: la representación estética de la criatura en Frankenstein”, *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*, 179-192.
- . (2007): *Lo sublime, lo gótico y lo romántico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- HARRIS, T. (1981): *El silencio de los corderos*, Barcelona, Random House Mondadori, 1999.
- . (1988): *El dragón rojo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2000.
- LAZO, N. (2004): *El horror en el cine y en la literatura*, México, Paidós.
- LOVECRAFT, H. P. (1927): *El terror en la literatura*, Barcelona, Backlist, 2010.
- KING, S. (1981): *Danza macabra*, Madrid, Valdemar, 2006.
- LLACÉR LLORCA, E. (1996) “El terror en literatura: el diseño de la “tale” de Poe”, *REDEN. Revista española de estudios norteamericanos*. Alcala de Henares, Universidad de Alcala, pp. 9-24.
- MANN, M. (1986): *Cazador de hombres*, Estados Unidos, De Laurentis Entertainment Group y Red Dragon Productions.
- MARTÍN, A. (2007): “La elaboración del miedo. Prólogo de *La mente criminal*”. GARRIDO, V.: *La mente criminal*, Madrid, Planeta, pp. 11-14.
- NOUZEILLES, G. (2006) “Asesinatos por sugestión: estética, histeria y transgresión”, *The Colorado Review of Hispanic Studies*. Boulder, University of Colorado, pp. 309-325.
- PALMER, J. (1978): *Thriller. La novelas de misterio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- PESCE, A. (2003): *Asesinos seriales. Las crónicas del horror*, Barcelona, Latino.
- RADCLIFFE, A. (1826) “On the Supernatural in Poetry”, *New Monthly Magazine*. London, pp. 145-152. <http://cort.as/sKTJ>

- RATTNER, B. (2002): *El dragón rojo*, Estados Unidos, Universal Pictures, Dino De Laurentis Company y Metro-Goldwyn-Mayer.
- SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, F. J. (2013) “Lo gótico: semiótica, género, (es) tética”, *Herejía y belleza. Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, Madrid, Asociación cultural Meltenebre, pp. 23-36.
- SELTZER, M. (1998): *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, New York, Rutledge.
- VARMA, D. (1966): *The Gothic Flame*, New York, Rusell.
- OATES, J. C. (1999): “Three American Gothics”, en OATES, J. C., *Where I've Been, and Where I'm Going: Essays, Reviews and Prose*, New York, Plume, pp. 232-243.

# EN TORNO A LAS IMÁGENES DEL HORROR. MONTAJE DEL CONOCIMIENTO EN *TIERRA SIN PAN* Y *NOCHE Y NIEBLA*

MONTERO SÁNCHEZ, DAVID  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)  
Profesor ayudante doctor  
Código ORCID: 0000-0003-2937-0438.  
davidmontero@us.es

**Resumen:** A través del análisis de *Tierra sin pan* (Buñuel, 1933) y *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955), las siguientes páginas tienen como finalidad discutir el valor de uso de las imágenes del horror en ejercicios de “montaje del conocimiento”. Esta expresión, tomada del trabajo crítico de Georges Didi-Huberman, enfatiza tanto la puesta en relación de estas imágenes con otros discursos como el valor destabilizador de las mismas, su capacidad para perturbar narrativas canónicas en diferentes ámbitos. Metodológicamente, la aproximación a ambos filmes privilegia el examen históricamente situado de las intenciones discursivas latentes en estos textos, prestando especial atención a las formas en las que ambas películas cuestionan aspectos de la cultura audiovisual de la que forman parte.

**Palabras clave:** montaje del conocimiento, horror, Buñuel, Resnais, memoria, cultura audiovisual.

**Abstract:** The following pages aim to discuss the way in which horror images have been used in order to produce knowledge. This is done in relation to two films: *Land Without Bread* (Buñuel, 1933) and *Night and Fog* (Alain Resnais, 1955). The critical work of Georges Didi-Huberman represents a major reference in both its foregrounding of the link between the images of horror and other discourses, and also in highlighting the disturbing value of such images. Methodologically, the text privileges a historically situated examination of both films’ discursive intentions and, in particular, of the ways in which both examples question concrete aspects of the visual culture they themselves inhabit.

**Key-words:** montage, knowledge, horror, Buñuel, Resnais, memory, audiovisual culture.

## 1. INTRODUCCIÓN

En *De l’origine du XX<sup>e</sup> siècle* (2000), Jean-Luc Godard incluye un breve fragmento de *Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933), un plano que recorre de izquierda a derecha los rostros de unos niños de no más de seis o siete años en una escuela de Las Hurdes. Son semblantes desconfiados, huraños, que miran a la cámara con el gesto de quien observa a un enemigo impreciso pero temible. Su mirada inter-

pela igualmente a los espectadores. En el filme de Godard, estos escolares conviven con un catálogo de imágenes espeluznantes: un auténtico mural del horror que incluye cadáveres famélicos tirados en las cunetas, ahorcamientos, familias y grupos de personas que huyen de la guerra, violaciones, torturas y vejaciones de todo tipo. Su recuperación en este entorno es, sin embargo, plenamente pertinente, en tanto el montaje godardiano ofrece en contraplano la descarnada constatación gráfica de lo que Buñuel vislumbró en la pobreza extrema de estos niños y, sobre todo, en la indiferencia general que en pocos años desembocaría en la barbarie.



**Figura 1.** La mirada a la cámara de los escolares de *Tierra sin pan* ofrece un contraplano directo del horror. De esta forma al menos lo concibe Godard cuando recupera esta imagen para su filme *De l'origine du XXIe siècle*.

La acumulación de atrocidades filmadas de *De l'origine du XXIe siècle* revela también en último término la atracción de la cámara, que es la nuestra, por la desgracia ajena hasta el punto de convertir la contemplación de la calamidad en “una experiencia intrínseca de la modernidad” (Sontag, 2003: 27). El interés de Godard en el filme no es, sin embargo, histórico o lo es solo en la medida en la que la historia genera un cierto sentido de movimiento. Como el ángel de Benjamin, la película observa el siglo XX desde la poderosa atracción de un régimen visual dominado ya por una poética del fragmento que hace aún más acuciante la necesidad de vincular como premisa básica del conocimiento.<sup>1</sup> En este sentido, *De l'origine du XXIe*

<sup>1</sup> Existen varios textos que ponen de relieve las relaciones entre la concepción Godardiana de la historia y los planteamientos de Walter Benjamin. Es posible consultar el volumen de Alain Bergala *Nul mieux que Godard* (1999), págs. 221-249 y el texto de Y Ishagpour titulado “J.-L. Godard

*siècle* permite entrever una de las características más problemáticas de la cultura audiovisual contemporánea: la descontextualización del sufrimiento, la renuncia a comprender estas imágenes del horror más allá de lo que muestran. En parte, dicha renuncia aparece como el resultado de un escepticismo discursivo generalizado. La brutalidad desnuda captada mediante la cámara del móvil reclama un aparente grado cero de realismo frente a la desconfianza que generan la falsificación televisiva o el espectáculo cinematográfico. En su respuesta, Godard reivindica —una vez más— la vigencia del montaje como espacio de pensamiento, un afán que el propio cineasta suizo ha identificado en numerosas ocasiones como el objetivo truncado del lenguaje cinematográfico. No completamente, desde luego, si tenemos en cuenta la obra del propio Godard, la de Chris Marker, la de Luis Buñuel, Jonas Mekas o Dziga Vertov, entre otros.

Siguiendo la lógica godardiana, el presente artículo recupera dos de estos filmes de montaje: la propia *Tierra sin pan* y *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955) con la intención de revitalizar el debate sobre la utilización de imágenes monstruosas y su encaje en ejercicios audiovisuales de no-ficción contemporáneos. Nuestra postura de partida plantea la necesidad urgente de recuperar una tradición crítica de trabajo con las imágenes del horror que, si bien es minoritaria en la historia del cine, no es del todo inexistente.<sup>2</sup> Dicha tradición se origina en la necesidad de evidenciar a un nivel autoconsciente el papel que juegan estas imágenes en los entramados discursivos en los que se integran de cara a establecer los aspectos que determinan su alto potencial desestabilizador. Para ello hacemos nuestra la expresión de Georges Didi-Huberman de *conocimiento por el montaje* en la que el acto de diferenciar estas imágenes, haciéndolas “resonar junto con otras fuentes, otras imágenes y otros testimonios” (Didi-Huberman, 2003: 179), se convierte en la premisa que permite su legibilidad al tiempo que revela —en un sentido fotográfico más que religioso— su función como herramienta de conocimiento autorreflexivo, dialógico y radical (Montero, 2012).

A pesar de que la necesidad de recuperar estos ejercicios audiovisuales emerge desde el presente, el examen que proponemos busca emplazar *Tierra sin pan* y

---

cinéaste de la vie moderne. La poétique et l'historique” en *L'Archéologie du cinéma et mémoire du siècle* (2000), pp. 89-118.

<sup>2</sup> La fórmula que más a menudo se ha venido utilizando para designar este trabajo crítico en el ámbito de los estudios cinematográficos es la del cine de ensayo (Weinrichter, 2007; Rascaroli, 2009). La referencia al ensayo filmico es pertinente en el caso de las dos películas analizadas que, con frecuencia, han sido calificadas como tal. En el caso de *Tierra sin pan* es el propio Buñuel el que utiliza esta fórmula en los títulos iniciales del film. Mientras que varios autores han analizado *Noche y niebla* desde esta perspectiva (Arthur, 2003: 59 y Lopate, 1998: 247, 48).

*Noche y niebla* en los contextos socioculturales en los que ambas películas fueron producidas. La puesta en relación de ambos discursos con la cultura audiovisual de su tiempo funciona como clave interpretativa desde la que reflexionar sobre las intenciones con las que Buñuel y Resnais movilizan las imágenes del horror. En el caso de *Tierra sin pan* este propósito apunta hacia la distancia incrustada en los sistemas de representación del otro —históricos y contemporáneos— que a menudo desemboca en el mandato de aprovechar estéticamente el sufrimiento ajeno. Las intenciones de *Noche y niebla*, por su parte, solo pueden leerse en relación con una cultura visual distinta; en la que las espantosas imágenes de la barbarie nazi buscan contrarrestar una política de la memoria que, diez años después de la Shoah, corría el riesgo de transformar la profunda sacudida humanística del horror en un evento histórico cerrado.

## 2. UN HORROR IRRECUPERABLE

En artículos académicos y críticos sobre *Tierra sin pan* palabras como “horror”, “sufrimiento” o “dolor” aparecen con bastante frecuencia. Ya en 1936 Manuel Villegas López define el filme como “una pesadilla monstruosa, alucinante, abrumadora” (citado en Ibarz, 1999: 151). Patrick Bureau lo califica como “un poema del horror” (Bureau, 1963); Freddy Bouache habla de “atrocidad documental” (Bouache, 1960: 38-44) y Claude-Jean Phillipe incluso asegura que la película es la prueba de la no existencia de un creador (Phillipe, 1963: 12). Más allá de estas impresiones, el debate crítico acerca de la brutalidad de la película ha girado con frecuencia en torno a la cuestión realista y, de forma más concreta, se ha centrado en determinar si *Tierra sin pan* representa un alejamiento de los principios surrealistas de *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930) en aras de un realismo extremo. Si bien el examen de los puntos de conexión y las líneas de fuga ofrece ya una imagen crítica bastante completa de las formas en las que *Tierra sin pan* redefine los principios del surrealismo (ver Conley, 1986; Ruoff, 1998 y Thomas, 1994), se ha hecho notar con mucha menos frecuencia que uno de los puntos más claros de encuentro entre los tres filmes emerge al considerar las intenciones de su autor. Existe un afán de acción social radical que es común a los tres títulos y que Buñuel veía desaparecer a marchas forzadas del movimiento surrealista.<sup>3</sup> Si *Un perro anda-*

<sup>3</sup> Buñuel deja claro su rechazo a este retraimiento de la acción social por parte de los surrealistas en la siguiente cita: “Empezaba a no estar de acuerdo con aquella especie de aristocracia intelectual, con sus extremos artísticos y morales que nos aislaban del mundo y nos limitaban a nuestra propia

*luz* y *La edad de oro* pretendían escandalizar a la burguesía parisina, *Tierra sin pan* supone un ataque en toda regla tanto al optimismo etnográfico imperante en la época como al tradicionalismo hispánico y, de forma más concreta, a las nociones católicas de caridad y compasión como principios reguladores de las relaciones sociales.

Esta línea interpretativa hace necesario establecer una relación directa entre el tremendismo de *Tierra sin pan* y los propósitos éticos y estéticos de Buñuel a la hora de realizar la película. El propio cineasta es muy preciso cuando se refiere al filme como un ejercicio “objetivo” y al mismo tiempo admite su carácter tendencioso.<sup>4</sup> Se trata de material objetivo en tanto que procede de fuentes fiables: principalmente el estudio etnográfico de Maurice Legendre *Las Hurdes, étude de géographie humaine* (1927) y las crónicas periodísticas sobre la región publicadas por la revista *Estampa* en 1929, firmadas por José Ignacio Arcelu y con fotografías de Benítez-Casaux;<sup>5</sup> Además, Buñuel completó su impresión de Las Hurdes sobre todo en un viaje unos diez días antes del rodaje en el que, según él mismo, fue anotando distintos aspectos que luego configurarían las secuencias del filme (Hammond y Gubern, 2009: 176). Buñuel explica que las dificultades de presupuesto y técnicas con las que se realizó *Tierra sin pan* impidieron una observación más detenida de la vida hurdana de cara a contrastar su propia visión con el material que había leído, limitándose el equipo a grabar las secuencias predeterminadas que el cineasta tenía en la cabeza (Ibarz, 1999: 117-120). Esto hizo necesario incluso pagar a los hurdanos para que representasen algunas de las escenas más sobrecogedoras. Sin embargo, tampoco es conveniente que dichas dificultades oscurezcan las intenciones de Buñuel, las cuales, en sí mismas, están lejos de un ideal de observación o del análisis complejo de la extrema pobreza hurdana y sus condicionantes.

En el propio filme también queda claro que el propósito de Buñuel no es ofrecer un retrato de Las Hurdes, sino utilizar episodios de miseria extrema en un discurso artístico sin fisuras, irrecuperable, ajeno a cualquier acción por parte de los espectadores. De hecho, toda la estructura discursiva de la película responde a esta necesidad de blindar el sufrimiento de los hurdanos para que no pueda ser desac-

---

compañía. Los surrealistas consideraban a la mayor parte de la humanidad como despreciable o estúpida, y así se apartaron de toda participación y responsabilidad social y evitaron el trabajo de los otros” (citado en Sánchez Vidal, 2004).

<sup>4</sup> Buñuel realiza dicha admisión en una célebre conferencia celebrada en la Universidad de Columbia en 1941. Se puede acceder a la conferencia completa en inglés y a su traducción en castellano en Ibarz, Merce (1999), *Tierra sin pan. Luis Buñuel i els nous camins de les avantguardes*, Valencia: IVAM, pp. 167-179.

<sup>5</sup> Para un desarrollo más completo de la influencia de las crónicas publicadas por la revista *Estampa* es posible consultar Ibarz, 1999: 43-48, y Hammond y Gubern, 2009: 169.

tivado por parte de la audiencia; algo que un retrato más fidedigno de la realidad sí hubiese permitido. Existen decisiones estéticas que confirman estas intenciones: así, por ejemplo, nunca vemos a personas que conversan, las relaciones familiares se pervierten —mediante el negocio de los “pilus”, por ejemplo—, la música no existe, etc. Como ya notase Ado Kyrrou en su conocido artículo, incluso la lógica de narración interna del filme incorpora el rechazo a cualquier lógica positiva o esperanzadora que, en el contexto de *Tierra sin pan*, invariablemente acaba transformándose en la fuente de una nueva desgracia (Kyrrou, 1963: 220-224). Según informa la *voz en off*, las víboras que habitan en Las Hurdes no son venenosas, pero, al curar sus picaduras, los hurdanos infectan sus heridas; la primavera ofrece bayas, pero el hambre obliga a comerlas demasiado pronto, por lo que aumentan los casos de disentería, etc. (Buñuel, 1933: [00:13:55-00:18:07])

Por lo tanto, más que herencia directa de sus fuentes o consecuencia de la realidad que se retrata, cabe afirmar que Buñuel se acerca al sufrimiento de los hurdanos de forma deliberadamente descarnada y fría. ¿Cuál es el objetivo último de este horror en estado puro? Una primera respuesta apunta hacia la denuncia de las formas de representación cultural que canibalizan el sufrimiento, bien banalizándolo o naturalizándolo y, en último término, normalizándolo en defensa del *statu quo* social. En el punto de mira de la película estarían ejercicios audiovisuales de corte antropológico bastante conocidos en aquella época y a los que el cine impone la necesidad de romantizar la pobreza y el desamparo, convirtiendo el sufrimiento en un espacio estético aprovechable.<sup>6</sup> Soportan esta idea varios hechos concretos, ya mencionados por algunos de los estudiosos que han comentado *Tierra sin pan*. Por ejemplo, el título del filme funciona como trasunto de una fórmula habitual en los filmes y la literatura de viajes, aunque en esta ocasión se defina al lugar por un elemento del que carece: el pan (Ruoff, 1998: 49). De igual forma, Buñuel se decide a hacer la película tras negarse a participar en una expedición antropológica en 1932 a diferentes lugares de África; ello le hubiese permitido a Buñuel hacer una película sobre la expedición que, a la postre, recogería materiales para la apertura del nuevo *Musée de l'Homme* en París. Además, sabemos que Buñuel tuvo acceso a bastantes cintas de corte etnográfico, llegando incluso a programar alguno de estos títulos en las sesiones del *Cineclub Español* (Gubern y Hammond, 2009: 170-174)

<sup>6</sup> Aunque diferentes autores han hecho hincapié en la importancia de leer *Tierra sin pan* en relación con la cultura visual de la época, el carácter de crítica radical del ejercicio buñueliano y el modo en el que funciona han recibido menos atención. James F. Lastra ofrece el concepto de “equivocación” para tratar de transmitir el sentido de parodia subversiva que encierra la película. “La subversión es mimética, se apropia y transforma los principios de las prácticas a las que pretende ridiculizar. Se trata de ganar al enemigo en su propio terreno, combatirlo con sus armas” (Lastra, 1999: 53).

Sería arriesgado definir *Tierra sin pan* tan solo como parodia subversiva de un cine de corte etnográfico pensado desde una perspectiva principalmente burguesa, aunque resulta innegable que esta era una de las intenciones de Buñuel. En línea con los principios del “surrealismo etnográfico” podríamos decir que, en lugar de las aspiraciones de la etnografía tradicional —la comprensión de lo que nos es ajeno—, el proyecto de Buñuel tendría una finalidad más ambiciosa que incluye “atacar la misma idea de lo familiar, provocando la irrupción de la otredad, de lo inesperado” (Clifford, 1988: 138. Traducción del autor). En su afán de redención mediante el conocimiento, la etnografía clásica representaba valores que Buñuel dinamita en primer lugar situando la fuente de exotismo no en un país lejano, sino en la propia Europa —de hecho, uno de los colaboradores de Buñuel, el poeta Pierre Unik, utilizará la expresión “A diez horas de París” para titular su reportaje sobre Las Hurdes publicado en la revista *Vu*—, y, en segundo, revelando la inutilidad del conocimiento frente a la magnitud del horror que retrata el filme. Como explica Vivian Sobchack: “incluso aunque estemos condenados al fracaso, *Tierra sin pan* nos exige que nos esforcemos al máximo, para echar un vistazo a nuestra propia historia, a nuestra cultura, para obtener un reflejo de una realidad desnuda y oscura [...], que no es posible ni aclarar ni visibilizar por completo” (Sobchack, 1998: 81. Traducción del autor). Buñuel, tan aficionado a los reportajes de ciencias naturales, parece mostrar aquí el sufrimiento humano en su última frontera, ya muy cercana a la animalidad, negándose a colocar ninguna barrera que amortigüe el golpe.



**Figura 2.** La crueldad de Buñuel es la que no permite al espectador reciclar el sufrimiento de los hurdanos. Este sencillamente es, no trata de despertar conmiseración ni solidaridad.

En *Tierra sin pan* este ejercicio deja al espectador sin referencias posibles, solo ante el sufrimiento de los hurdanos, dado que la estrategia discursiva puesta en marcha por el filme consiste en el distanciamiento aséptico del espectador —aspecto que comparte con los filmes etnográficos a los que parodia—, aunque sin permitirle suturar dicho alejamiento mediante el recurso al sentimentalismo, el morbo o la comedia. Son estos los aspectos que Buñuel elimina en relación con las fuentes que utiliza, de las que extrae los elementos que dibujan la miseria de los habitantes de Las Hurdes, aunque despojándolos de los recursos discursivos que dan sentido a este sufrimiento. Estos mecanismos son frecuentes por ejemplo en las crónicas de la revista *Estampa*, de la que Buñuel extrae varios episodios que posteriormente acabarán en *Tierra sin pan*. Consideremos, por ejemplo, el siguiente fragmento:

Algo verdaderamente extraordinario en Las Hurdes: una mujer calzada y con medias [...]. Es una moza como de diez y seis o diez y ocho años, limpia y frescota, de aire saludable. No es una gran belleza, ni mucho menos, pero como llevamos dos días sin ver más que mujeres harapientas y contrahechas, consumidas por la fiebre y de una suciedad repulsiva, esta chica hace sensación en nuestra pequeña caravana, y para rendir culto a la moda de estos meses, en seguida la elegimos Miss Hurdes (Ibarz, 1999: 46)

También son habituales en las crónicas de *Estampa* los fragmentos en los que los autores del reportaje dan trozos de carne o tortilla a los niños de Las Hurdes —“pobres criaturas, escuálidas y haraposas, que los devoran con ansia”— (Ibarz, 1999: 46). De una forma más abstracta, el trabajo antropológico de Legendre está imbuido de una pátina de catolicismo que le lleva a justificar su investigación como una tarea en favor de la redención de los hurdanos (citado en Ruoff, 1998: 47) y a tranquilizar a sus lectores en la fe de que los hurdanos son cristianos y, por lo tanto, mantienen la esperanza de una vida mejor.

Frente a estos mecanismos, el entramado discursivo de *Tierra sin pan* es totalmente inútil, no produce nada más que la visión de algo horrible. Aunque se mantiene el esquema que identifica al espectador con los expedicionarios —principalmente mediante el uso de la primera persona del plural—, estos no dan a la audiencia ninguna indicación de qué hacer o cómo posicionarse discursivamente frente a lo que están viendo y conociendo. La película tampoco tiene ningún efecto palpable sobre los propios hurdanos. Resulta relevante que la única vez en la que aparece un miembro del equipo en pantalla su presencia se limite a mostrarnos los dientes de una niña enferma que agoniza en la calle y que, según informa la *voz en off* en tono indiferente, morirá pocos días después.

Esta es una postura filosófica que hace de la crueldad un elemento del que termina brotando la dignidad humana, negándose a someter la imagen de los hurdanos a lógicas representativas que les asignan un papel determinado como bufones, héroes pobres pero dignos o víctimas de un sistema social determinado.<sup>7</sup> “No hay nada más opuesto al pesimismo ‘existencialista’ que la crueldad de Buñuel. Porque no elude nada, porque no concede nada, porque se atreve a mostrar la realidad con una obscenidad quirúrgica” (Bazin, 1951: 296-302). *Tierra sin pan* habla directamente a la conciencia del espectador, planteando el problema que va a ser clave en el desarrollo del siglo XX: la alteridad. En este sentido, ya algunos estudiosos han apuntado la posibilidad de ver la película como uno de los pocos filmes en los que se vislumbra el horror de los campos de concentración nazi, un texto, como decía Benjamin, capaz de intuir la barbarie que la cultura esconde.

### 3. ARCHIVO, ANSIEDAD, MEMORIA

Las tomas pagadas de *Tierra sin pan*, los recursos narrativos puestos en juego, hacen del horror más un efecto discursivo de la película que una presencia material y palpable en la propia imagen. Un observador atento, por ejemplo, puede adivinar que el niño muerto cuyo entierro retrata la película en realidad duerme tranquilamente; el sufrimiento hurdano procede pues de lo que se cuenta y, más concretamente, de la frialdad sobrecogedora con la que la mirada de Buñuel se acerca a la miseria. Sin embargo, ¿cómo sería posible realizar un auténtico montaje de conocimiento en el caso opuesto? ¿Cómo conocer algo cuando la truculencia satura la imagen hasta inundar cualquier contrapunto? ¿De qué forma utilizar las imágenes de la mayor barbarie perpetrada por el ser humano? En su tono crepuscular habitual, Godard ha afirmado que el cine “acabó desde el momento que no se filmaron los campos de concentración”; desde entonces, asegura, el cine ha desaparecido como medio de expresión, dejando de cumplir el papel para el que estaba destinado (Godard, 1995: 336). Una vez más, Godard es injusto con las películas que, sobre principios estéticos muy distintos, sí han intentado generar un discurso cinematográfico en torno a las imágenes de la Shoah, entre ellas *Noche y niebla*.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Poco después, ante la posibilidad cierta de una dictadura militar, Buñuel accederá a incluir un título a modo de epílogo en el que se inscribe la película en defensa de la Segunda República.

<sup>8</sup> En los últimos años se han publicado al menos dos volúmenes dedicados en exclusiva al filme de Resnais, lo que habla del renovado interés por este tipo de propuestas estéticas y discursivas. Los títulos son: *Concentrationary cinema. Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night*

Es cierto que la película de Resnais se preocupa de manera más evidente por la memoria de los campos que por los campos o la Shoah como tal. En este sentido, la utilización del archivo fotográfico existente sobre el Holocausto o de las sobrecogedoras imágenes filmadas por los aliados tras la liberación configuran los nodos que, desde este momento en adelante, van a condensar la memoria colectiva de la barbarie. Consciente de ello, *Noche y niebla* convierte estas imágenes en el motor discursivo del filme, abordando frontalmente la cuestión de qué hacer con ellas, cómo trabajar de forma productiva con la atrocidad, de qué forma hilar en torno a la representación directa de la barbarie una política de la memoria que mantenga vivo el recuerdo complejo de la Shoah. El montaje que lleva a cabo Resnais de las imágenes del horror nazi no tiene la intencionalidad de ofrecer certidumbres —el valor de prueba frente a los negacionistas—, sino que más bien busca su valor epistemológico en la necesidad de recuerdo continuo que estas imágenes evocan. Los *travellings* vacíos a través de las ruinas de Auschwitz, la música de Hans Eisler o el mismo comentario de Jean Cayrol —ambos supervivientes del Holocausto— buscan establecer un régimen de legibilidad de la imagen abierto, plural, que no aleje la historia de los campos del dilema filosófico y humano que se encuentra en su génesis.

La utilización de estas imágenes ha sido objeto de críticas que parecen partir desde la asunción de que no existen estructuras discursivas que puedan otorgar un lugar productivo a las mismas. Claude Lanzmann, autor de la monumental *Shoah* (1985) defiende de forma vehemente el rechazo de estas imágenes de archivo:

Siempre he dicho que las imágenes de archivo son imágenes sin imaginación. Petrifican el pensamiento y aniquilan todo poder de evocación. Es preferible hacer lo que he hecho yo, un inmenso trabajo de elaboración, de creación de la memoria del acontecimiento [...]. Preferir el archivo fílmico a las palabras de los testigos, como si éste tuviese más poder que ellas, es subrepticamente reconducir esta descalificación de la palabra humana en su destino hacia la verdad (citado en Didi-Huberman, 2003: 143).

Para Lanzmann el archivo actúa inevitablemente como fetiche, como pantalla que desvía la atención de la irrepresentabilidad total del holocausto a la que solo la palabra puede dar forma.<sup>9</sup> Se niega cualquier solución intermedia para el uso de

---

*and Fog* (2012), editado por Griselda Pollock and Max Silverman, y *Uncovering the Holocaust: The International Reception of Night and Fog* (2006), editado por Ewout van der Knaap.

<sup>9</sup> Georges Didi-Huberman ofrece un desarrollo extenso de la polémica entre Lanzmann y Resnais o, más bien, de la animadversión de Lanzmann hacia las imágenes de archivo que le lleva a rechazarlas como posibilidad ética y estética en la representación de la Shoah. Huberman nota acertadamente que el problema de dicha polémica es el rechazo generalizado de Lanzmann al archivo, que le impide concebir distintos usos discursivos y discutirlos de forma específica (Didi-Huberman, 2003: 85-135).

la imagen, incluso aquella que se guía por la máxima pronunciada por Lyotard para cualquier obra de arte que aborde el Holocausto: asumir que no es posible decir lo indecible, pero afirmar al menos que es imposible decirlo.

Las razones de Resnais para convocar el archivo audiovisual de los campos de concentración hay que buscarlas en la necesidad de distanciar el recuerdo de la Shoah tanto de las premisas de la historiografía clásica como del radio de acción del psicoanálisis y su formulación del pasado traumático. Tanto la pretendida objetividad del historiador como la distinción clara entre pasado y presente sobre la que se asientan la concepción tradicional del discurso historiográfico imponen una necesidad de cierre que se revela inadecuada en el caso de la Shoah. De igual forma, como ha expuesto Andrew Hebard en su artículo “Disruptive Histories Toward a Radical Politics of Remembrance in Alain Resnais’ *Night and Fog* / Historias disruptivas. Hacia una política de la memoria radical en *Noche y niebla* de Alain Resnais”, el discurso psicoanalítico del trauma conlleva una serie de consecuencias perversas, como la necesaria perspectiva de curación —¿es posible curarse del Holocausto?— o la separación del evento de sus bases históricas, es decir, de los contextos sociales, económicos y políticos en los que se genera la Shoah. Frente a esto, y siguiendo con el argumento de Hebard, *Noche y niebla* busca encarnar una política de memoria que moviliza una ansiedad desestabilizadora y productiva en su misma problematización del pasado en el presente (Hebard, 1997: 98-102).

Es por ello por lo que Resnais rechaza igualmente de forma activa los presupuestos del documental clásico y, por lo tanto, su utilización de la imagen-archivo se separa de forma clara de un enfoque documental, dada la contigüidad del género con el discurso histórico. Un acercamiento exclusivamente documental a estas imágenes puede, sin mitigar el horror que evocan, transformar el evento en secuencia histórica cerrada, confinándolo a un lugar y un tiempo específicos.<sup>10</sup> El rechazo a esta lógica de representación se hace explícito en la propia narrativa de *Noche y niebla*. En los minutos iniciales, sobre una serie de imágenes de archivo tomadas de *El triunfo de la voluntad* (Riefenstahl, 1935), el discurso parece adoptar un tono claramente documental. Las imágenes se sitúan en un marco temporal específico (1933) y la voz en off poética del prólogo adopta un tono sentencioso e informativo, subrayado por un cambio reconocible en la música: “la maquinaria se pone en marcha”, “el objetivo es la unidad” (Resnais, 1955: [00:02:45]. Traducción del autor). Sin embargo, se trata de una posición discursiva que rápidamente se ve

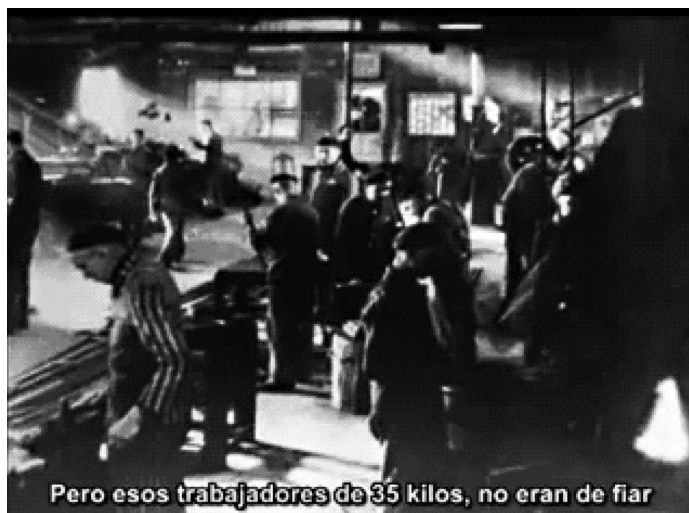
<sup>10</sup> Un ejemplo de este tipo de acercamiento documental lo ofrece la serie televisiva titulada *The World at War* y producida por *Thames TV*, en la que el Holocausto se presenta de forma explícita como “secuencia histórica cerrada” (ver Bruzzi, 2006: 151).

truncada por una serie de observaciones más idiosincráticas y personales que, por ejemplo, informan al espectador de que “construir un campo de concentración es como construir un estadio deportivo o un hotel” (Resnais, 1955: [00:03:23], traducción del autor) para pasar posteriormente a analizar la calidad estética de las torres de vigilancia nazi en distintos campos de concentración: estilo japonés, estilo alpino, sin estilo.

Se trata de una exploración asistemática, guiada por la lógica del recuerdo y que parece responder en su desarrollo exclusivamente a la aparición de las imágenes que se configuran como nodos de la memoria, independientemente de que la convoquen en ausencia, desde las ruinas del presente, o a través de la presencia espectral que impregna el archivo. En ambos casos, el resultado es una sensación de irrepresentabilidad que alcanza su cenit en el momento en el que las imágenes dan acceso al recuerdo traumático e imposible de verbalizar: “pero las palabras fallan” (Resnais, 1955: [00:25:30]. Traducción del autor); cuyo valor principal reside en su capacidad para desasosegar nuestra percepción del pasado en el presente, complicando la inscripción del Holocausto en el telón de la historia. Esto es lo que ocurre, por ejemplo cuando, sobre dos imágenes fijas de un camino de piedra, la *voz en off* informa en tono tranquilo de que “3000 españoles murieron en la construcción de estos escalones en la cantera de Mathausen” (Resnais, 1955: [00:11:02]). El pronombre demostrativo parece revelar una conexión directa entre las palabras y las fotografías, lo que indica que el comentario ha sido principalmente provocado por la aparición de las mismas y que se formula desde la lógica de un recuerdo persistente y perturbador. De igual forma, *Noche y niebla* busca alternativas a la organización de su contenido en torno a criterios de temporalidad y causalidad que conforman la base del discurso historiográfico tradicional. Por ejemplo, la película recurre a un patrón de ordenación espacial del discurso: la cámara recorre los parajes abandonados y ruinosos en el presente del filme, estableciendo referentes físicos concretos (las cámaras de gas, el hospital, el crematorio) que toman el papel de ejes discursivos que determinan los temas que se abordan: lo que ocurrió en el supuesto sanatorio, los robos que sufrían los prisioneros en las letrinas, etc.

En *Noche y niebla* esta ruptura con los principios del documental cinematográfico tampoco se traduce claramente en la fórmula del testimonio, dado que no ofrece una mirada única y coherente sobre el recuerdo de los campos. El comentario hablado contiene al menos una doble perspectiva que reúne al testigo (Cayrol) y al visitante (Resnais); el superviviente que arrastra su historia, y el artista que medita en abstracto (Flitterman-Lewis, 1998: 208-209). En realidad, *Noche y niebla* va más allá de este patrón, adoptando en ocasiones puntos de vista que no se

asimilan ni al testigo ni al artista que explora su tema. Al menos, es posible discernir la presencia en el conjunto del filme de una tercera subjetividad mucho más inquietante. Andrew Hebard se aproxima a su identificación cuando habla de la corrupción moral de la cámara por “una mirada nazi que contamina el material rodado por Resnais de forma bastante evidente (Hebard, 1997: 98). Así ocurre; por ejemplo, cuando se explica a la audiencia la función de “las torres de vigilancia desde las que se los oficiales observaban la conducta de los prisioneros, estudiando a los deportados y, en ocasiones, disparándoles para matar el tiempo” (Resnais, 1955: [00:14:10]. Traducción del autor). En ese momento, la cámara de Resnais en el presente parece cartografiar la extensión del campo desde una posición elevada, como buscando posibles objetivos móviles. Dicha presencia corrompe de igual forma la *voz en off*, por ejemplo, cuando esta explica que: “no es posible confiar en estos trabajadores extraños, de poco más de cuarenta kilos de peso” (Resnais, 1955: [00:11:22]. Traducción del autor).



**Figura 3.** La mirada asesina, la perspectiva nazi contamina tanto las imágenes como la *voz en off* de Resnais en un intento por incluir la humanidad dentro de la propia barbarie.

El objetivo último de Resnais es que la audiencia internalice el horror de los campos no desde la perspectiva que permite la identificación del espectador con las víctimas y el emplazamiento de los verdugos en un plano alejado y completamente ajeno. Al contrario, el discurso de *Noche y niebla* nos sitúa en el umbral del filme “intolerable” que menciona Godard, el único filme verdadero sobre los campos de concentración en su opinión, aquel que filmase el horror desde el punto de vis-

ta de los torturadores: “lo que sería insoportable no sería el horror que se desprendería de tales escenas, sino muy al contrario, su aspecto perfectamente humano y normal” (Godard, 1963: 239). Lejos aún de adoptar dicha perspectiva, el filme de Resnais, sí invita al espectador a acercarse al problema humano de los campos por encima de cualquier interpretación dicotómica, en su construcción de un nosotros que abarca por igual a víctimas y verdugos sin confundirlos. Es posible identificar este proceso en la película de Resnais mediante un análisis de los modos verbales en el filme:

A medida que la película avanza, la tercera persona impersonal del discurso histórico se transforma en una apelación íntima al espectador [...], en una relación personal que se resume en la fórmula del diálogo y la conversación (yo-tú). En los momentos finales del filme esta intimidad alcanza niveles tan profundos que este “yo-tú”, “emisor-receptor” se transforma en el “nosotros” inviolable que anuncia el nacimiento de una conciencia moral compartida” (Flitterman-Lewis, 1998: 210. Traducción del autor).

Sin duda, esta estrategia discursiva alcanza su más alto grado en el epílogo del filme, en el momento en que este nosotros adquiere carácter apelativo y se revela en su dimensión desestabilizadora, promoviendo una política de la memoria que niega la posibilidad de un relato histórico cerrado, al tiempo que evidencia la noción de responsabilidad que subyace a la narrativa:

Hoy, nosotros miramos con preocupación a estas ruinas, como si el viejo monstruo estuviese aquí, muerto entre los escombros; nosotros que fingimos esperanza frente a las imágenes ya distantes, como si la plaga de los campos ya hubiese sido erradicada; nosotros que fingimos creer que todo esto ocurrió hace tiempo, y en otro país, que nunca miramos a nuestro alrededor, ni escuchamos el grito inagotable (Resnais, 1955: [00:29:55]. Traducción del autor).

#### 4. ALGUNOS PENSAMIENTOS FINALES

Hoy día disponemos de un archivo audiovisual inagotable y accesible de forma inmediata a través de internet; un caleidoscopio de imágenes en el que no faltan vídeos que registran violaciones de derechos humanos, humillaciones, actos de crueldad en distintos grados o ejemplos de miseria extrema. Sin embargo, el potencial de estas imágenes permanece intacto en su mayor parte; su relevancia en procesos políticos, de cambio social o conflictos bélicos es aún muy relativa (Kee-nan, 2012). Por sí mismas, sin un proceso de montaje que las haga legibles, estas imágenes devienen sencillamente saturadas por el peso de lo que muestran y, por

lo tanto, inabarcables y poco productivas. Resulta revelador que muchos de los ejercicios audiovisuales que se plantean en los términos que hemos venido denominando como “montaje del conocimiento” necesiten en la actualidad, y en primer lugar, marcar una distancia con el contenido de las imágenes del horror como índice, bien mediante la animación como en el caso de *Waltz con Bashir* (Ari Folman, 2008) o *Silence* (Sylvie Bringas, 1998); la recreación virtual en *Inmersion* (Harun Farocki, 2009) o, en mayor medida, la reconstrucción dramática de títulos como *The Battle of Orgreave* (Mike Figgis, 2001) y *Standard Operating Procedure* (Errol Morris, 2008).

El presente artículo moviliza una tradición crítica de trabajo con las imágenes del horror que enlaza directamente con los títulos mencionados, recuperando asimismo vías para la utilización del archivo cinematográfico como elemento de cambio, perturbador. Películas como *Noche y niebla* y *Tierra sin pan* ponen de relieve la necesidad de plantear el debate sobre las imágenes del horror en términos de intenciones y fines, atendiendo a los mecanismos discursivos que les otorgan significado y al impacto desestabilizador que estos nuevos entornos pueden tener. Los ejercicios críticos de no-ficción contemporáneos están comenzando a asumir de una manera creciente un papel que les sitúa no solo como testigos de la realidad que representan, sino como actores que interactúan con las mismas. Si cabe, esto hace aún más necesario contar con elementos de análisis y marcos interpretativos que nos permitan evaluar el sentido crítico de filmes como *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) más allá del horror que encierran sus propuestas.<sup>11</sup>

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ARTHUR, P. (2003): “Essay Questions. Essay Film, Nonfiction Cinema’s Most Rapidly Evolving Genre”, *Film Comment*, nº 39.
- BAZIN, A. (1977), *El cine de la crueldad*, Bilbao, Mensajero.

<sup>11</sup> La cinta de Oppenheimer, nominada a los Óscars 2014 y designada como la mejor de 2013 por el periódico británico *The Guardian*, ha sido objeto de una encendida polémica por su decisión de ceder parte del control discursivo de la cinta a los ancianos exmiembros de los escuadrones de la muerte en Indonesia para que sean ellos mismos quienes lleven a cabo la reconstrucción dramática de sus ejecuciones —al más puro estilo Hollywood—. Aunque es cierto que bajo esta decisión se esconde un afán de exponer un régimen visual, político y social que no ha abordado aún la necesidad de enfrentarse a esta parte del pasado colectivo, no pueden dejarse de lado aspectos del debate como la economía política del filme. Para más información sobre esta polémica es posible remitirse al volumen *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence* (2012), editado por Joram ten Brink y el propio Joshua Oppenheimer.

- BERGALA, A. (1999): *Nul Mieux que Godard*, Paris, Editions Cahiers du cinéma.
- BRUZZI, S. (2006): *New Documentary*. Londrés, Routledge.
- BUACHE, F. (1976): *Luis Buñuel*, Madrid, Guadarrama.
- BUREAU, P. (1963): “Un poème de l’horreur”, *Études Cinématographiques*, nº 20-21.
- CLIFFORD, J. (1988): *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard, Harvard University Press.
- CONLEY, T. (1986): “Documentary Surrealism: On *Land Without Bread*”, *Dada/Surrealism*, nº 15.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004): *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- FLITTERMAN-LEWIS, S. (1998): “Documenting the Inef fable. Terror and Memory in Alain Resnais’s *Night and Fog*”, en KEITH GRANT, B. y SLO-NIOWSKY, J., *Documenting the Documentary*, Detroit, Wayne State University Press.
- GODARD, J. L. (1963), “Feu sur les Carabiniers”, en BERGALA, Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I, 1950-1984*, París, Cahiers du cinéma.
- . (1995), “Le cinéma n’a pas remplir son rôle”, BERGALA, Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984-1998*, París, Cahiers du cinéma.
- GUBERN, R. y HAMMOND, P. (2009): *Los años rojos de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra.
- HEBARD, A. (1997): “Disruptive histories: Toward a Radical Politics of Remembrance in Alain Resnais’s *Night and Fog*”, *New German Critique*, nº 71, pp. 87-113.
- IBARZ, M. (1999): *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- . (1999a): *Tierra sin pan. Luis Buñuel i els nous camins de les avantguardes*, Valencia, IVAM
- ISHAGHPOUR, Y. y GODARD, J.L. (2000): *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago.
- KEENAN, T. (2012), “Publicity and indifference: Media, Surveillance and Humanitarian Intervention”, en TEM BRINK, J. y OPPENHEIMER, J., *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, New York, Columbia University Press, pp. 15-41.
- KYROU, A. (1963): *Le surréalisme au cinéma*, París, Ramsay.
- LASTRA, J. F. (1999): “Why Is This Absurd Picture Here? *Ethnology/Equivocation/Bunuel*”, *October*, nº 89, pp. 51-68

- LEGENDRE, M. (1927): *Las Hurdes, étude de géographie humaine*, Burdeos/Paris, École des Hautes Études Hispaniques.
- LOPATE, P. (1998): "In Search of the Centaur. The Essay-Film", en WARREN, Charles: *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*, Middleton, Wesleyan University Press.
- MONTERO, D. (2012): *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Berna, Peter Lang.
- PHILLIPE, C. J. (1963): "Luis Buñuel, auteur de films", *Études Cinématographiques*, París, nº 20-21.
- POLLOCK, G. y SILVERMAN, M. (2012): *Concentrationary cinema. Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog*, Londres, Berghan Books.
- RASCAROLI, L. (2009): *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London, Wallflower Press.
- RUOFF, J. (1998): "An Ethnographic Surrealist Film: Luis Buñuel's *Land Without Bread*", *Visual Anthropology Review*, Vol. 14, nº 1, pp. 45-57.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (2004), *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra.
- SOBCHACK, V. (1998): "Synthetic Vision: The Dialectical Imperative of Luis Buñuel's *Las Hurdes*", en KEITH GRANT, B. y SLONIOWSKY, J., *Documenting the Documentary*. Detroit, Wayne State University Press.
- SONTAG, S. (2003): *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara.
- TEM BRINK, J. y OPPENHEIMER, J. (2012): *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, New York, Columbia University Press.
- THOMAS, N. (1994): "Colonial surrealism: Luis Buñuel's *Land Without Bread*", *Third Text*, Vol. 8, nº 26, pp. 25-32.
- VAN DER KAAP, E. (2006): *Uncovering the Holocaust: The International Reception of Night and Fog*, Londres, Wallflower Press.
- WEINRICHTER, A. (2007): "Un concepto fugitivo. Notas sobre el cine-ensayo", en WEINRICHTER, Antonio, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, Gobierno de Navarra.

## 6. FILMOGRAFÍA

- BRINGAS, Sylvie (1998): *Silence*, EEUU, Halo Productions.
- BUÑUEL, Luis (1933): *Tierra sin pan*, España-Francia.
- BUÑUEL, Luis y DALÍ, Salvador (1929): *Un perro andaluz*, Francia.
- . (1930): *La edad de oro*, Francia, Vicomte de Noailles.
- FAROCKI, Harun (2009): *Inmersion*, Alemania, Harun Farocki Filmproduktion.
- FIGGIS, Mike (2001): *The Battle of Orgreave*, Reino Unido, Artangel Media.
- FOLMAN, Ari (2008): *Vals con Bashir*, Israel, Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici y Razor Film Produktion.
- GODARD, Jean-Luc (2000): *De l'origine du XXIe siècle*, Francia, Vega Film.
- RESNAIS, Alain (1955): *Noche y niebla*, Francia, Argos Films.
- RIEFENSTAHL, Leni (1935): *El triunfo de la voluntad*, Alemania, Leni Riefens-tahl-Produktion, Reichspropagandaleitung der NSDAP.
- MORRIS, Errol (2008): *Standard Operating Procedure*, Reino Unido, Participant Media.
- OPPENHEIMER, Joshua (2012): *The Act of Killing*, Dinamarca, Noruega y Reino Unido, Final Cut for Real.
- AA. VV. (1973): *The World at War*, Reino Unido, Thames TV.

# LA EXPERIENCIA DE JUEGO COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA: LO SUBLIME EN EL SURVIVAL HORROR

VELASCO PADIAL, PAULA  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)  
Investigadora doctora  
Código ORCID: 0000-0002-7124-5078  
paulavelascop@gmail.com

**Resumen:** Los videojuegos ofrecen a su público la posibilidad de deleitarse con ellos, pero ¿cómo podemos hablar de placer cuando el juego nos traslada al ámbito del horror? El deleite estético que se produce en el acto de juego no está asociado con la belleza clásica, sino con la categoría de lo sublime, que aparecen tipificada en la obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas sobre lo bello y lo sublime* (1757), de Edmund Burke. El sentimiento de placer provocado por el terror se ve intensificado, además, por los elementos propios de la experiencia de juego. A partir de los elementos que propician la inmersión en el juego se facilita e intensifica la percepción del terror como algo placentero.

**Palabras clave:** sublime, siniestro, inmersión, horror, videojuego.

**Abstract:** Video games offers the possibility of delight with them to gamers, but: How is possible to talk about pleasure in horror games? Aesthetic delight produced during the act of playing is not associated with classical beauty, but it is related to the category of the sublime, which is analyzed in the work *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), by Edmund Burke. Furthermore, the feeling of pleasure generated by terror is increased by the essential facts about game experience. Perception of horror as something pleasurable is facilitated and intensified through that elements which foster the immersion in the game.

**Key-words:** sublime, uncanny, immersion, horror, video game.

## 1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, el consumo de videojuegos ha aumentado exponencialmente. Son cada vez más los que, al llegar a casa, dedican su tiempo a vivir aventuras a través de la pantalla de un ordenador o asidos al mando de su videoconsola. Existen gran variedad de géneros pensados para satisfacer a todo tipo de público: de deporte, de combate, de disparos, e incluso los hay que fomentan la agili-

dad mental o que tienen fines educativos. Todos ellos disponen de un nexo común: son juegos y, como tal, están pensados para el ocio y el divertimento. En la lengua española se denomina juego a aquello que se hace con alegría, con el único fin de entretenerse. El acto de jugar es, por lo tanto, una actividad placentera. Este hecho ha sido clave para la mayoría de las críticas que se han elaborado en torno al mundo del videojuego. Para muchos, una violencia extrema, entendida como fuente de divertimento, genera problemas de orden ético y moral. Véase el caso de la saga *Call of Duty* (Infinity Ward).

Este artículo se centrará, sin embargo, en el deleite ocasionado por otro tipo de juegos, en los que también está muy presente la violencia, pero cuya principal característica es el pavor que pretenden generar. Si en el caso de los *shooter* la pregunta más repetida es si es moral encontrar placer en empuñar un arma —aunque sea virtual—, en torno al género de lo terrorífico se articulan nuevas cuestiones: ¿Es posible experimentar placer a partir del horror? ¿Existe una experiencia estética<sup>1</sup> derivada del terror? Estos interrogantes, que ya fueron planteados con el auge de la novela gótica, vuelven a cobrar relevancia a partir del estudio de uno de los herederos directos de este género literario: los videojuegos de terror<sup>2</sup>, también conocidos, en su vertiente más exitosa, como *survival horror*. Este tipo de videojuegos, legítimos descendientes de la tradición narrativa del horror, constituye un nuevo reto a la hora de analizar los efectos del espanto y sus vínculos con la experiencia estética. Su importancia radica en que aportan una nueva forma de experimentar el miedo, directamente relacionada con aquello que los hace únicos: su naturaleza de juego.

Parece obvio que los elementos que proveen al jugador de una experiencia placentera distan mucho de poder ser catalogados como *bellos*. La historia y la teoría del arte han hecho que, por norma general, se establezca un paralelismo entre creación artística, belleza y placer; sinonimia que, a día de hoy, se encuentra de capa caída. El arte no tiene por qué ser bello, y las imágenes más terribles —pensemos, por ejemplo, en *Los desastres de la guerra*, de Goya— mueven el

<sup>1</sup> Existen varias definiciones de experiencia estética, pero en este ensayo, a fin de facilitar el estudio del horror como fuente de placer, delimitaremos su significado en la misma dirección en la que lo hace la Real Academia de la Lengua Española: “Pertenciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza. Placer estético”. Las acepciones de “estético” están disponibles en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE).

<sup>2</sup> Pese a que su significado no es estrictamente el mismo, “terror” y “horror” serán usados como sinónimos en el presente texto.

ánimo del espectador hacia una experiencia que, si bien placentera, poco tiene que ver con los cánones de la belleza clásica. Lo mismo ocurre en el ámbito del videojuego de horror. La relación del jugador con este se basa en el disfrute; es decir, en lo placentero, aun cuando los elementos que proporcionan esta experiencia se articularan en torno al miedo. Es el propio terror el que genera deleite. El juego proporciona, por lo tanto, una experiencia estética que parte de aquellas emociones que lindan lo irracional, que van de la mano de lo siniestro y lo terrorífico. Esta vivencia, que podría ser descrita como placer negativo —ya que permite una suerte de disfrute a partir de oxímoron “horror delicioso” (Burke, 1757)—, se engloba dentro de la idea de lo *sublime*. Es gracias a esta categoría estética, entendida como una belleza extrema, por lo que es posible disfrutar del terror.

El objetivo de este texto es estudiar cómo es posible que el videojuego de terror produzca una experiencia estética placentera, y comprender qué elementos son los responsables de que esta tenga lugar. Para llevar a cabo este cometido rechazaremos la idea de que el deleite esté necesariamente ligado a la belleza y recurriremos a la categoría estética de lo sublime, desarrollada ampliamente por Edmund Burke en su obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas sobre lo bello y lo sublime* (1757). Este texto, de carácter sistemático, ha sido entendido por muchos como una guía de aquellos fenómenos capaces de generar el sentimiento de terror en el receptor. Con este propósito, dejaremos de lado el análisis del videojuego como objeto estético para centrarnos en la figura del jugador, que será la encargada de vertebrar este ensayo, dado el rol activo que toma en la construcción del juego. Recurriremos, pues, a una estética basada en la recepción; postura defendida, entre otros pensadores, por Hans-Robert Jauss. Este hecho marca la diferencia: el estudio del videojuego ofrece la oportunidad de enfocarlo desde un punto de vista narrativo, centrado en aquellos aspectos que hacen que su historia y la forma en la que esta está contada ocasione ese placer estético al que nos referimos, pero también deben ser analizados como experiencia de juego. Un videojuego es un discurso interactivo, y de ello se desprende gran parte de su potencial estético.

## 2. LOS VIDEOJUEGOS Y LA TRADICIÓN DEL HORROR

Los mundos del horror siempre han atraído a la humanidad. Mucho antes de que el pavor pasase a formar parte de los discursos artísticos, antes de que se escribiesen las grandes novelas de terror o se retratase la opresión de las pesadillas en

un lienzo, el miedo formaba parte del imaginario social a través del folclore<sup>3</sup>. Si bien ha tenido sus momentos de auge y sus tiempos de olvido, el horror ha sido una constante que ha llegado a despertar un gran interés. Poco queda ya de aquellos tiempos en los que las escenas más terribles constituían un recurso para educar —o adoctrinar— a niños y reos: hoy el horror es una forma de ocio, presente en cada discurso cultural. La intensidad de las emociones derivadas del terror interesó a grandes literatos, cuya influencia directa se aprecia en aquellas obras cinematográficas que han hecho del miedo su estandarte. Si bien literatura y cine han desarrollado ampliamente sus posibilidades, la entrada del videojuego en el panorama de lo cultural del videojuego ha llevado la experiencia de lo terrible a un nuevo nivel.

El subgénero más importante a la hora de analizar los mundos del terror en el videojuego es el *survival horror*. Bajo este título se engloban todos aquellos juegos basados en la acción y la aventura que beben claramente de la tradición de la literatura de horror. En ellos, el jugador toma el control de un personaje cuya función principal será sobrevivir en un entorno generalmente cerrado y agresivo, resolviendo puzzles y enfrentándose a las amenazas que lo acechan. Es bastante frecuente que el jugador maneje a una persona vulnerable, que dista mucho de ser uno de aquellos grandes superhéroes que —a modo de mesías— salvan a la humanidad. En algunos productos, el avatar ni siquiera dispondrá de un arma con la que defenderse, por lo que solo podrá mantenerse con vida escondiéndose de las criaturas que inundan su realidad, al tiempo que intenta mantener la cordura, como ocurre en *Amnesia: The Dark Descent* (Frictional Games, 2010). Si bien sus orígenes se remontan a los años ochenta, este género vivió su época dorada a finales de la década de los noventa con piezas clave como las sagas *Resident Evil* (Capcom) o *Silent Hill* (Konami).

Sin embargo, no debemos dar por sentado que el *survival horror* es el único género que introduce el terror como elemento crucial en el desarrollo de su historia: existen muchos más modelos, que van desde la aventura gráfica —como en *The Last Door* (The Game Kitchen, 2013)— a la modalidad de plataformas, como sucede en *Limbo* (PlayDead Studios, 2010). También se dan casos en los que el apartado de supervivencia cobra demasiado protagonismo, y la identidad del juego oscila hacia la dinámica del disparo y la violencia al tiempo que reduce el horror a la mínima expresión. Quizás el caso más conocido es el de la propia saga *Resident*

<sup>3</sup> Para profundizar en la historia del videojuego de terror y su relación con otros discursos culturales y audiovisuales se recomienda la lectura de THERRIEN, C. (2009): “Games of Fear: A Multi-Faceted Historical Account of the Horror Genre in Video Games”, PERRON, B.: *Horror Video Games: Essays on the Fusion of Fear and Play*. McFarland, pp. 26-45.

*Evil*, cuyas últimas entregas han sucumbido al peso de la acción, pese a conservar todavía elementos del género al que nos referimos.

En la actualidad vivimos una suerte de *revival* de esta categoría. El horror ha reclamado su lugar en el mundo del cómic, pero también en la ficción televisiva, con series que vuelven a los monstruos de un escenario postapocalíptico, a las brujas y los aquelarres, o narran las historias de aquellos demonios que viven camuflados entre nosotros, cuya perversión les hace capaces de llevar a cabo las más escalofriantes acciones. Dentro de este panorama, el videojuego ha tomado de nuevo impulso. Así, encontramos títulos de gran éxito entre el público como *Outlast* (Red Barrels, 2013), y otros que son esperados con impaciencia, como *The Evil Within* (Tango Gameworks), la nueva obra del creador de *Resident Evil* con la que pretende volver a los orígenes del terror.

Aunque el horror haya cambiado de forma y se haya producido un desplazamiento de la palabra al píxel, el contenido se mantiene. Los recursos para despertar el sentimiento de terror en el espectador poco han cambiado desde que este género comenzase su vertiginoso ascenso. Como el cine —y la literatura antes que él— los videojuegos recurren a elementos vinculados a lo macabro, a las pesadillas, a los miedos ocultos y al terror por lo desconocido, todos ellos dirigidos a gratificar al espectador con el placer de asustarse de manera *controlada*. En esto coinciden todas las creaciones relacionadas con el horror. Sin embargo, lo que distingue al mundo del videojuego y lo hace especial es “en su origen digital y sus entornos interactivos e inmersivos”<sup>4</sup> (Tinwell y Grimshaw, 2009). Precisamente será esta idea de inmersión, que desarrollaremos más adelante, la que dote al videojuego de un especial potencial en cuanto a la experiencia de lo sublime.

### 3. EL HORROR Y LO SUBLIME

La idea de si la experiencia del terror puede derivar en una experiencia estética ha sido tema de debate desde tiempo atrás. Más concretamente, el punto de inflexión a partir del cual se comenzó a reflexionar detenidamente acerca de las vinculaciones del horror con lo estético fue la publicación de *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, del pensador, escritor y

---

<sup>4</sup> Traducción propia. En el inglés original, el texto dice: “*The survival horror game genre deliberately gratifies the pleasure humans seek in frightening themselves and, in this, it is no different to horror cinema. Where such games differ, though, is in their digital origin and their interactive and typically immersive environments*”.

político Edmund Burke, en 1757. El potencial de esta obra radica en la clara distinción que hace entre la categoría estética de lo bello y la de lo sublime; un término otrora usado por un autor al que se conoce como Longino para referirse al ámbito del discurso, de la palabra hablada. Un joven Burke, hoy recordado por sus escritos políticos, redescubrió este escrito gracias a su su traducción a las lenguas vernáculas y, a sus 19 años, redactó un ensayo metódico y sistemático en el que analizaba las características de lo sublime. La relevancia de este texto es innegable, no solo por su influencia en pensadores como Immanuel Kant o personajes más cercanos al mundo de la creación artística, sino también porque a día de hoy, este escrito, por muy inocente que pudiera parecer, sigue de plena actualidad.

Si bien su libro comienza con una aproximación de carácter empírico a la idea del gusto —en la que no nos detendremos por razones obvias—, tras unas páginas procede a describir la experiencia de lo sublime, “la emoción más fuerte que la mente puede sentir”, y los elementos de los que esta se desprende: “todo aquello que resulta adecuado para excitar las ideas del dolor y peligro, es decir, todo lo que es del algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de alguna manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime” (Burke, 1757: 24). Como se puede comprobar, la idea de lo sublime que utiliza el autor está directamente relacionada con el horror, con el miedo y, en definitiva, con aquello que nos infunde terror. Burke vuelca en esta categoría una fuerte carga de negatividad; lo cual ha llevado a definir lo sublime como *placer negativo*.

A partir de estas palabras, la idea de lo sublime ha estado ligada indisolublemente a la definición del horror y, debido a ello, estará presente en cualquier discurso que sea capaz de llevar a su espectador a experimentar esa emoción cuya intensidad es tal que linda con lo irracional. Es por ello que, al hablar de la estética de la novela de terror o de los relatos de horror trasladados al lenguaje cinematográfico, se suele recurrir a esta categoría. Consecuentemente, al hacer referencia a los videojuegos de terror es inevitable volver al punto de partida, a Burke, para poder analizar la experiencia estética a estos atribuida. Máxime cuando el filósofo no se limitó a dar una breve definición de los fenómenos capaces de despertar la emoción más potente, sino que se atrevió a hacer un detallado listado de todos aquellos elementos que, de una manera u otra, llevan a experimentar esta sensación. Es por ello que su obra se podría considerar como una especie de manual de estilo o canon estético del terror (*víd.* Murcia, 2009), cuya influencia es tal que, pese a lo mucho que han cambiado las formas de lo terrible, aún pueden identificarse en este escrito.

Muchos de los elementos descritos por Burke son piezas recurrentes en cualquier videojuego de terror que se precie. La inmensa mayoría de las historias narradas desde la videoconsola reúne recursos fácilmente identificables con este ensayo, como la presencia de un personaje principal solitario y aislado, que avanza por un mundo oscuro, repleto de monstruos y sombras, de colores apagados, sonidos inquietantes y gemidos capaces de provocar escalofríos. Estos componentes aparecen tanto a nivel narrativo, con historias plagadas de detalles inquietantes en las que el protagonista se pierde en mundos de locura, de mansiones misteriosas, ritos oscuros y seres deformes que buscan apropiarse del último aliento del jugador; como en el plano de su composición gráfica. De este último aspecto se destacan elementos propios de la ambientación, como la gama cromática seleccionada, pero también elecciones como ángulos de cámara angostos que aumentan las sensaciones de pánico, opresión o aislamiento de la persona que se adentre en ellos. Ambos estratos, plagados de detalles ligados al horror sublime, permiten un estudio similar al que se destina a otros productos artísticos y culturales, lo que sitúa al videojuego al mismo nivel que otros medios como el cine. Así, se hace evidente la influencia de la pintura romántica, aquella que más explotó la idea de lo sublime, en la construcción de los paisajes digitales, y la sombra de autores como Lovecraft se proyecta en cada guión. Sin embargo, la particularidad del videojuego es que la presencia de elementos sublimes no se limita a lo que aparece en la pantalla, sino que traspasa esta frontera para integrarse en la propia experiencia de juego, como veremos más adelante.

Bien es cierto que Burke no fue el único en reflexionar sobre la idea de lo sublime: tras él, un gran número de pensadores dedicaron esfuerzo y tinta a estudiar su problemática. Tanto es así que esta categoría estética ha experimentado un nuevo auge en la era postmoderna, asociada a una vertiente tecnológica y al *ciberpunk*. Sin embargo, esta reflexión se centrará en la obra de Burke, pues uno de sus fines es demostrar el potencial que mantiene la obra pese a los años transcurridos desde su publicación. Entendida a modo de manual del horror, su *Indagación*, nos dará las claves para comprender e interpretar la experiencia estética vinculada a la experiencia del jugador en los videojuegos de terror. Para completar esta descripción de la experiencia del horror nos valdremos, además, de la aportación que hace Sigmund Freud a la percepción del horror desde el psicoanálisis, pues —salvando las distancias— desarrolla y completa algunos elementos relacionados con lo siniestro que ya estaban presentes en el texto de Burke y que también pertenecen al ámbito de lo sublime.

Hay que tener en cuenta, además, que el horror es capaz de producir distintas reacciones en el espectador. Si bien es cierto que existe una estética del horror placentero, al que identificaremos con lo sublime, también existe la posibilidad de tener otro tipo de sensaciones, que también pueden ser consideradas como estéticas pese a no estar relacionadas con el deleite. A esto se refería Noël Carroll cuando argumentaba que, para Burke: “los objetos terroríficos pueden causar un deleite sublime solo en el caso de que no podamos resultar heridos por dichos objetos. Burke no se planteaba cómo el asco podría cuadrar en esta imagen” (1990: 240). Pese a que la crítica de Carroll es certera, este estudio no trata de analizar una por una todas las emociones contenidas en la experiencia del horror, sino de responder a la pregunta de cómo podemos encontrar placer en él. Por este motivo, y pese a las críticas que ha recibido, la obra de Burke es el texto idóneo en el que basar esta investigación, pues a través de ella podremos comprender qué elementos son los que despiertan ese sentimiento placentero de lo sublime en el jugador.

Es necesario aclarar que deleitarse en el horror es posible gracias a la distancia que existe entre jugador y juego. Como bien señala Burke: “cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos” (1757: 29). En esta, idea incide al afirmar que:

es sabido que objetos, que en la realidad disgustarían, son fuente de una especie de placer muy elevado en representaciones trágicas y similares [...]. La satisfacción comúnmente se ha atribuido primero al alivio que nos aporta el considerar que una historia tan melancólica no es más que una ficción; y, después, a la comprobación de que nos hallamos libres de los males que vemos representados (Burke, 1757: 34).

Eugenio Trías también se refirió a la importancia de la distancia a la hora de extraer placer de lo siniestro. Según este autor: “para poder ser gozado el objeto debe ser contemplado a distancia” (1981: 39). El contacto con el juego puede derivar en una gran multitud de experiencias, que dependerán, entre otros factores, del nivel de implicación de la persona con el juego. En última instancia, el medio permite llegar a una inmersión: el jugador es capaz de introducirse plenamente en la realidad jugada. Sin embargo, aun cuando este fenómeno se dé en toda su intensidad, el jugador mantiene una distancia con respecto a aquello que aparece en la pantalla, lo que garantiza que pueda experimentar placer en el terror.

Entendemos por inmersión el proceso psicológico por el que una persona se centra en un medio artificial olvidando su propio medio. Se trata de un proceso plenamente consciente, en el que se mantiene el conocimiento de que las vivencias son de naturaleza irreal, pero cuyos acontecimientos pueden llegar a afectar al juga-

dor de manera similar a si le ocurriesen en la vida real<sup>5</sup>. Se trata de una idea clave para comprender el potencial del videojuego en la experiencia estética de lo sublime: el jugador es capaz de introducirse tanto en el videojuego, dada su naturaleza, que puede experimentar como propias las emociones derivadas del comportamiento de su personaje pero, a la vez, es consciente de que se trata de una construcción ficcional de la que puede evadirse con tan solo pulsar el botón de apagado. Si bien para poder experimentar esa emoción extrema que transforma el horror en deleite es necesaria una distancia, el trayecto que separa al jugador del juego es mínimo, de tal manera que, si nos regimos por la idea de inmersión, ambas realidades pueden llegar a solaparse. Esto conlleva que la experiencia de lo sublime en el videojuego de horror es más intensa que en otros medios, como el cine, ya que —dicho de manera coloquial— el jugador puede llegar a estar totalmente *metido* en el juego.

Esto no quiere decir que frente a otras obras no se produzca un fenómeno de inmersión que intensifique la experiencia de lo sublime. La misma experiencia puede tenerse en un museo, leyendo un libro o en una sala de cine, pero el nivel de implicación que el espectador tiene con la obra, por mucho que nos posicionemos en una estética de la recepción es, a priori, menor que la de un jugador que, para poder experimentar un juego, “debe” abandonar cualquier actitud pasiva e introducirse de lleno en la pantalla. La misma crítica se podría hacer a la inversa: no toda experiencia de juego conlleva una inmersión tal que realidad y ficción se solapen. Ambos apuntes son ciertos y problemáticos, pero también es legítimo pensar que el juego, como artefacto, es la obra que reúne de manera más completa todas las condiciones para que se lleve a cabo esta inmersión y que, por lo tanto, interpone una menor distancia entre lo real y lo representado; lo cual incrementa el potencial de la experimentación del horror y su apreciación como elemento sublime.

#### **4. LA IMPORTANCIA DEL JUGADOR: EXPERIENCIA DE JUEGO Y ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN**

No es habitual que el estudio de la experiencia estética se centre en el receptor de la obra. Durante siglos, la postura más extendida ha sido justamente la vertiente opuesta, conocida como “estética de la creación”, según la cual la obra es una pieza cerrada, completamente diseñada y controlada por el artista, a la que poco o nada puede añadir el espectador. Sin embargo, a partir de la década de los

---

<sup>5</sup> Para profundizar en la idea de González Tardón, 2010: 311-319.

sesenta surgieron nuevas propuestas, especialmente en lo que respecta al ámbito de la literatura, que remarcaban el papel del espectador en la creación de la obra al añadir significado a la misma a partir de su propia experiencia. En esta línea, conocida como estética de la recepción, se situaron varios autores generalmente relacionados con lo literario, como Wolfgang Iser o Hans-Robert Jauss.

El rol del espectador merece ser considerado, ya no solo en la literatura, sino en la percepción estética de cualquier tipo de obra. Tal y como defiende Jaques Rancière en *El espectador emancipado*, “lo que produce esas pasiones, esas conmociones en la disposición de los cuerpos, no es tal o cual obra de arte, sino las formas de mirar” (2010: 66). Dicho de otra manera, lo que da lugar a la experiencia estética no es la obra en sí, sino la manera en la que el espectador interactúa con la obra; pues, para él, toda obra “requiere espectadores que interpreten el papel de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la ‘historia’ y hacer de ella su propia historia” (2010: 27). Esta postura, que podría ser difícil de mantener para los defensores de la estética de la creación, resulta la manera más natural de afrontar el estudio del videojuego. Esto se debe, precisamente, a que el espectador ha de jugar; esto es, ha de ser activo. Ninguna de las acepciones de “juego” que da la Real Academia de la Lengua Española sugiere un comportamiento pasivo del jugador; quien ha de interactuar con el juego para poder extraer de este ese entretenimiento que le es propio. A pesar de ello, la mayoría de los estudios han dejado de lado la experiencia de juego para centrarse en cuestiones derivadas del videojuego como obra cerrada. Sin embargo, “la esencia del juego está enraizada en su naturaleza interactiva, y no hay juego sin jugador”<sup>6</sup> (Ermi y Mäyrä, 2007). Es esta naturaleza, además, la que hace que estos autores definan el juego no como objeto dentro de los famosos *media*, sino como artefacto, como obra mecánica realizada según el arte que precisa de alguien que la accione. Esto quiere decir que no nos encontramos ante una obra cerrada, sino que, como ya habíamos adelantado, el jugador no se enfrenta a un discurso ya hecho y predefinido, sino que toman un rol activo y, al jugar, proyecta en el juego sus experiencias previas, lo cual influye en la experiencia final.

En este punto, podría objetarse que el videojuego sí es un todo prefabricado para el cual su equipo de desarrolladores ha anticipado cada posible respuesta y medido cada reacción que su creación pueda suscitar. Es cierto que el videojuego con una trama sigue presentando un formato rígido, en el que la historia solo tiene una manera de ser desarrollada y se atiene a unas reglas y normativas muy concre-

<sup>6</sup> Traducción propia. El original reza así: “Yet, the essence of the game is rooted in its interactive nature, and there is no game without a player”.

tas que el jugador no puede alterar. Sin embargo, deja cierto margen a su público, de tal manera que de este depende la manera de adentrarse en el juego. Pensemos en un ejemplo práctico: en las primeras tres entregas de la saga *Silent Hill* el jugador puede elegir entre acabar con la vida de cada enemigo que se encuentre en su camino o, por el contrario, huir de estos. La forma en la que está construido el juego —la escasa munición, la poca fuerza física del jugador, la ausencia de un indicador del nivel de vida— hace que sea preferible optar por la segunda opción. Es más: existen contrincantes, como las famosas enfermeras que habitan las destartalladas salas del hospital, que se sentirán atraídas hacia el jugador si este decide llevar encendida su linterna. Depende de él el decantarse por una experiencia de juego repleta de violencia o si prefiere ahorrar munición para cuando realmente lo necesite y huir de toda amenaza, para optar así por una vivencia más cercana al terror. Por otra parte, una persona aprehensiva, con poca tolerancia a la sangre y al sobresalto, que rechaza los mundos del horror, no tendrá la misma percepción del juego que otro individuo que tenga el género de terror entre sus favoritos. Por lo tanto, la experiencia final depende, en gran medida, de las decisiones que el jugador tome, de sus expectativas y de sus sentimientos.

Es de rigor delimitar a qué nos referimos cuando hablamos de experiencia de juego. No usaremos este término como sinónimo de *jugabilidad*, esto es, de la calidad de juego como “acto en el que las reglas incrustadas en la estructura del juego comienzan a operar, y su código de programación comienza a tener efecto en lo cultural y lo social, así como en las realidades artística y comercial” (Ermi y Mäyrä, 2008: 37); sino como aquellos elementos propios del acto de jugar que afectan al espectador y le llevan a experimentar determinadas sensaciones, esto es, como “el conjunto de las sensaciones, los pensamientos, los sentimientos, las acciones del jugador y el sentido de decisiones en un entorno de juego”<sup>7</sup> (Ermi y Mäyrä, 2008: 37)

## 5. LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME EN LA EXPERIENCIA DE JUEGO

Como ya hemos avanzado, la obra de Burke, debido a su minucioso examen de los fenómenos capaces de causar el sentimiento de lo sublime, se antoja como una suerte de manual a partir del cual descifrar qué elementos son los que nos producen deleite al contacto con el horror. Es por ello que utilizaremos los conceptos

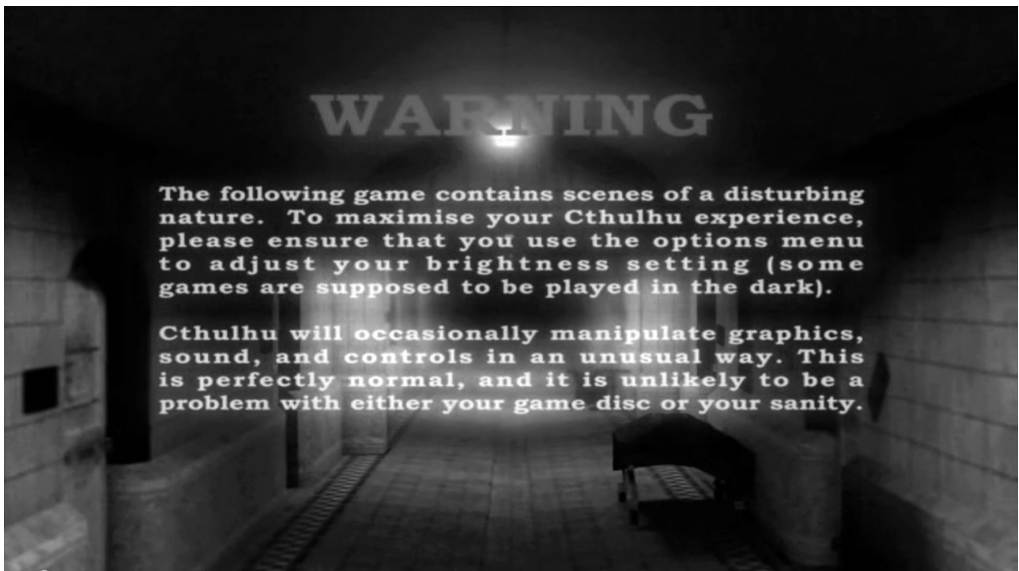
<sup>7</sup> Ambas traducciones son propias.

que el autor describe contrastados con los factores que aparecen en el juego, con el fin de demostrar, no que el texto de Burke goza de gran actualidad, sino que la experiencia de juego también puede entenderse como una experiencia de lo sublime. Para ello vamos a analizar el acto de jugar a videojuegos de terror.

Se ha mencionado previamente que el propio juego, en su narrativa y diseño, ya contiene en sí mismo varios elementos relacionados con la idea de lo sublime. La experiencia estética vinculada a estos fenómenos puede potenciarse si, en lugar de centrarnos en el videojuego como obra cerrada, expandimos nuestro análisis a la experiencia del jugador, cuya relación con lo narrado, al fin y al cabo, constituye la esencia misma del videojuego. Procederemos, pues, a analizar con detenimiento cada aspecto que Burke señala como fuente de lo sublime en relación con el acto de juego.

Antes de introducirnos de lleno en esta comparativa, cabe destacar que, al igual que un videojuego no es la única obra que conlleva una inmersión del espectador —en nuestro caso, el jugador—, algunos de los elementos que serán descritos a continuación tampoco son exclusivos de la experiencia de juego. Existe una suerte de rituales que son comunes en el acercamiento a cualquier obra de horror si el fin último de estas es pasar miedo. Quizás el más fácil de identificar es la idea de realizar el contacto con la pieza en la más absoluta oscuridad, preferiblemente bajo el abrigo de la noche. El filósofo ya lo anticipaba: “para que una cosa sea muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad” (Burke, 1757: 33). El simple gesto de apagar las luces puede garantizar una experiencia terrorífica. Son varios los juegos que adelantan a su público la recomendación de desconectar toda fuente de luz —a excepción, obviamente, de la pantalla— antes de comenzar la experiencia. Así sucede, por ejemplo, con obras como *Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth*, en el que aclaran que: “algunos juegos están hechos para ser jugados en la oscuridad” (Headfirst Productions, 2006, figura 1), pero también en piezas de carácter más *indie*, como *Home* (Benjamin Rivers, 2013). Hay otro tipo de videojuegos donde no se precisa si la experiencia del juego debe llevarse a cabo o no a plena luz, pero es la propia ambientación del juego, de colores oscuros y escasa luz, la que obliga al jugador a sumir su entorno en la penumbra a fin de poder ver —o, al menos, intuir— por dónde le llega el peligro. Solo con cambiar la posición del interruptor, el jugador consigue una experiencia completamente distinta a la que podría tener si prefiriese mantenerse al resguardo de la claridad. Este hecho se debe, principalmente, a que, con ese gesto, aumenta las posibilidades de llegar a una inmersión total en el juego.

Lo mismo ocurre a la inversa. Una luz muy intensa, “una luz extrema, al superar los órganos de la vista, borra todos los objetos, de manera que en sus efectos se parece exactamente a la oscuridad” (Burke, 1757: 60) y, por lo tanto, también está relacionada con la experiencia del horror sublime. Se trata de un recurso menos explotado por los diseñadores de videojuegos, pero que también hace acto de presencia en algunos casos concretos, como en uno de los episodios de *The Last Door* (The Game Kitchen, 2013), en los que un destello cegador nos traslada de una escena a otra, del recuerdo a la pesadilla. La experiencia que desata en el jugador debe mucho a las características de la pantalla en la que vierte su vivencia: al tratarse de un cuerpo retroiluminado, y variar de los tonos apagados a los blancos más puros en cuestión de segundos, aquel que mira queda cegado por un momento.



**Figura 1.** Captura del mensaje que aparece al inicio de *Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth*.

Otro de los factores señalados por el autor, y presente en cualquier discurso terrorífico, es la importancia del sonido. De un lado, el silencio es portador, en sí mismo, de un matiz siniestro. Pero es el sonido, el ruido, lo que es “suficiente para subyugar el alma, para suspender la acción y para llenarla de terror” (Burke, 1757: 62). Los mismos juegos que antes nos advertían de la importancia de sumirnos en un ambiente oscuro indican la importancia de subir el volumen o de usar cascos para garantizar una buena audición (figura 2) y así garantizar que el juga-

dor se vuelque de lleno en la experiencia de juego. Este gesto auspicia, de nuevo, la posibilidad de alcanzar un grado de inmersión que, de otra manera, sin generar esta atmósfera tan específica, no sería posible. Es este un recurso muy utilizado para generar horror: el mundo del cine es famoso por sus silencios rotos por un sonido inquietante, o la música de tensión que anticipa una escena impactante. Recordemos, por poner un único ejemplo reconocible por el público en general, la famosa escena de *Psicosis* (Hitchcock, 1960). El mismo elemento se ha utilizado hasta la saciedad en el videojuego.



**Figura 2.** Captura de pantalla del videojuego *Home* (Benjamin Rivers, 2013).

A estos efectos de sonido que, utilizados de manera inteligente, aumentan la tensión y el sentimiento de terror, se les debe añadir otro tipo de ruidos que contribuyen a crear la atmósfera del juego, como son los alaridos de los monstruos a los que nos enfrentamos, sonidos industriales o de pasos que crisan nuestros nervios. Si bien todos estos elementos pertenecen a la narrativa del juego y no propiamente al acto de jugar, el hecho de que, para poder sobrevivir, sea necesario escuchar lo que nos rodea en el mundo virtual, condiciona la forma en la que se da la partida: debe ser en el más mudo de los silencios, interrumpido solo por los sonidos procedentes del juego.

A ellos ha de sumarse un tercer factor: el de la soledad. Según señala Burke, “en la balanza entre el placer de la sociedad general y el dolor de la absoluta soledad, el dolor es la idea predominante” (1757: 33). Este elemento goza de una gran presencia en el videojuego; ya que, aunque en última instancia el jugador forme parte de una comunidad —esto es, de una sociedad de jugadores—, el momento del juego está concebido como una actividad solitaria, incluso cercana al aislamiento. De nuevo, este apartado tampoco es exclusivo del ámbito del videojuego: el contacto con otro tipo de obras también puede aparecer este componente de soledad. Quizás el caso más identificable sea el de la lectura, acción que suele realizarse en solitario, pues tanto acudir al cine como visitar un museo conllevan un componente social que los alejan del temor por la soledad. El hecho de que en la inmensa mayoría de los juegos de horror solo haya un personaje manejable incrementa esta sensación, pues no dan opción a jugar acompañado. En todo caso, si se opta por compartir la experiencia, los otros, los que no pulsan los botones y solo miran fijamente la pantalla, tendrán un rol pasivo, y su experiencia —que bien puede ser sublime a raíz de su contacto con la historia— no alcanzará el mismo nivel que vive el jugador, el cual tiene la posibilidad de llegar al placer a través del propio acto de jugar. Este tipo de juegos están pensados y contruidos para jugar a solas; lo cual aumenta sensiblemente la experiencia del horror pues, como acabamos de señalar, la soledad es uno de los elementos capaces de despertar el sentimiento de lo sublime. El fenómeno de la inmersión en el videojuego intensifica aún más, si cabe, la importancia de la soledad en la percepción sublime del videojuego de terror; lo que hace, nuevamente, que la experiencia estética del horror sea más potente en este medio.

Si seguimos avanzando por el listado de fenómenos que ocasionan el horror sublime de Burke encontramos un nuevo apartado que casa con la experiencia propia del videojuego: la simpatía. Para el autor: “la simpatía debe considerarse como una especie de sustitución, por la que se nos coloca en el lugar de otro hombre, y nos vemos afectados, en muchos aspectos, al igual que él, [...] y en relación al dolor puede ser una fuente de lo sublime” (1757: 33). Es curioso cómo esta definición de simpatía casa perfectamente con la idea de inmersión que hemos acotado antes. La simpatía es aquel elemento por el cual una persona puede ponerse en la piel de otra, experimentar sus vivencias y emociones, y, como no podía ser de otra manera, sufrir con ella. En nuestro caso, esta simpatía no tiene que ver con un sentimiento de empatía hacia otro ser vivo, sino hacia un personaje creado a partir de píxeles. Podría decirse que esta simpatía es similar a la que se produce con los personajes de otros discursos, como la complicidad que existe entre el lector y el protagonista de una novela, o el nivel de afinidad que logra un espectador con el héroe

de la película que está viendo. Sin embargo, este estadio alcanza una cota más elevada, ya que en el videojuego no solo somos testigos de las acciones de nuestro avatar, sino que, además, es el propio jugador el que —a través de una combinación de botones y comandos— lleva a cabo estos movimientos.

Es cierto que el control que el jugador tiene sobre los acontecimientos es reducido; ya que, como se ha mencionado, la programación del juego es un cuerpo cerrado que, aunque admite cierta libertad de movimientos, viene ya dado y acotado por los creadores del mismo. Sin embargo, esto no afecta a la certeza de que es el jugador el que maneja al avatar y lo hace avanzar en la narración, por mucho que esta sea inmutable: “El avatar en el videojuego, que se presenta como un doble humano del jugador, fusiona el ser espectador con la participación de tal manera que transforma fundamentalmente ambas actividades” (Rehak, 2003: 103). Así, el juego no constituye una acción entendida como pasiva, basada en la observación, sino que el jugador se implica en su discurso, participa en él, pese a las limitaciones que impone. Si bien es cierto que, en las escenas cinemáticas, el jugador se limita a atender, la mayor parte del tiempo es él quien dirige los pasos de su doble; lo que hace que la simpatía de la que habla Burke goce de una gran intensidad. El grado de conexión entre jugador y avatar se ve afectado, además, por la forma en la que se muestra a este doble pixelado.

Existen juegos en los que prima una óptica de “tercera persona”; esto es, en los el personaje se ve desde fuera —es este el caso de la saga *Alone in the Dark* (Infogrames) y *Project Zero* (Makoto Shibata)— pero también se dan las aventuras en las que el jugador vive la experiencia en primera persona. Este recurso, que ha sido muy utilizado en aventuras más recientes, como *Amnesia: The Dark Descent* (Frictional Games, 2010) o *Slender: The Eight Pages* (Parsec Productions, 2012), potencia aún más, si cabe, la relación entre jugador y avatar, lo que incrementa la relación de simpatía entre realidad y ficción. La perspectiva en primera persona aumenta la empatía hacia el personaje, y un nivel de implicación total con el avatar hace posible una experiencia de inmersión más intensa. Recordemos que, Según Brown y Cairns, existen varios niveles de inmersión, que podrían traducirse por compromiso, ensimismamiento e inmersión, en función de la relación que tengan juego y jugador. Para poder alcanzar la experiencia más fuerte y vívida es necesario esquivar un par de barreras, constituidas por la empatía y la atmósfera. Para Brown y Cairns, “la empatía es el crecimiento de apego y la ambientación el desarrollo de la construcción del juego<sup>8</sup>” (2004: 1299) y, por lo tanto, si el jugador

<sup>8</sup> Traducción propia. En el original: “The barriers to presence are empathy and atmosphere. Empathy is the growth of attachment and atmosphere the development of game construction”.

no es capaz de empatizar con su avatar, no logrará la inmersión y, en consecuencia, su experiencia del horror será menos potente.

Esta relación entre jugador y doble nos traslada, a su vez, al estudio que Sigmund Freud realizó sobre lo siniestro, el espanto que afecta a lo conocido; una categoría relacionada con el horror que —siempre y cuando sea experimentada como deleite— puede identificarse como sublime. La propuesta del padre del psicoanálisis supone un nuevo giro de tuerca al estudio del horror. Si bien su trabajo se centra en lo siniestro como contrario de la belleza —relacionado con la angustia y fuertemente opuesto al placer—, este escrito profundiza aún más en los elementos que despiertan el temor y, de alguna manera, la experiencia de lo sublime. Así pues, es de rigor incluir el estudio de Freud en nuestro análisis sobre lo sublime en la experiencia de juego, ya que continúa en la estela dejada por Burke y añade algunos fenómenos capaces de generar terror su listado.

En *Lo siniestro* (1919) hay varias referencias a la problemática del doble. Para Freud, la temática “otro yo”, directamente relacionado con lo siniestro, hace referencia a:

la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su “doble” —lo que nosotros llamaríamos telepatía—, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio (2014: 8).

Basta sustituir el término “telepatía” por el de “inmersión” para que esta definición hable de la relación que mantiene el jugador con su yo en la pantalla. Nuestro avatar actúa a la manera de un doble: sus pensamientos y sentimientos, sus acciones y decisiones, están estrechamente atados a aquel que maneja el mando de la videoconsola. El borrado de fronteras es tal que, como se ha mencionado previamente, desaparecen los límites entre ambos mundos y el jugador es capaz de sumergirse de lleno en la realidad que le espera al otro lado, en el entorno virtual.

Es obvio que la relación entre ambos elementos varía notablemente de un juego a otro. Sin embargo, este acercamiento se centra únicamente en la identificación posible —lo cual no quiere decir que sea una constante— en el videojuego de terror, donde el personaje se vuelve un doble del jugador sin necesidad de que exista una similitud física o psicológica entre ambos. Por otro lado: “la circunstancia de que se despierte una incertidumbre intelectual respecto al carácter animado o inanimado de algo, o bien la de que un objeto privado de vida adopte una apariencia muy cercana a la misma, son sumamente favorables para la producción de sen-

timientos de lo siniestro” (Freud, 2014: 12). La propia naturaleza del videojuego —en la que lo que a priori no es más que una suma de números cobra vida para permitir al jugador formar parte de una nueva realidad— también se ajusta a los fenómenos desencadenantes del terror descritos por Freud. Como se encarga de señalar Kirkland: “al mismo tiempo que se ha hecho cada vez más realista, inevitablemente queda algo sin vida en lo que respecta al avatar”<sup>9</sup> (2009: 1). Dada la naturaleza del juego, existen elementos que, por mucho que traten de evitarlo, recuerdan al jugador que el personaje que maneja “no es real”, y que sus movimientos mecánicos pertenecen a lo artificial. Incluso se podría decir que: “la interacción cibernética entre el jugador y la máquina, donde la figura digital parece actuar como imbuida de vida, y el jugador parece llegar a ser como una máquina, perturba las fronteras entre el objeto muerto y la persona viva” (Kirkland, 2009: 2)<sup>10</sup>.

Por lo tanto, tanto la relación entre jugador y personaje —cuya problemática puede ser comparada con la del doble— como la diferenciación entre lo animado y lo inanimado —que puede trasladarse a la experiencia de que la virtualidad del juego cobra presencia al tiempo que la realidad parece difuminarse—, están fuertemente relacionadas con lo siniestro. Son dos fenómenos implícitos en el acto del juego, que posibilitan una experiencia de terror; lo cual, a su vez, genera una experiencia placentera. Existen, además, otros elementos resaltados por Freud, también presentes en la teoría del horror de Burke, que se corresponden con fenómenos que tienen lugar en el acto de jugar. Quizás el más característico sea el de la repetición, denominada “sucesión y uniformidad” en Burke, que se antoja como una máxima en el juego de horror. No importa cuántas veces fracase tu misión, ni cuántas veces te den muerte tus enemigos: el juego te ofrece la oportunidad de repetir, tantas veces como sea necesario, el escenario en el que has caído. Esta experiencia de la repetición se ve incrementada, además, por el hecho de que, en la mayoría de los juegos de horror, solo puedes salvar la partida en determinados puntos. Si el jugador no es capaz de mantenerse con vida hasta que encuentre la siguiente máquina de escribir (*Resident Evil*), deberá recomenzar su aventura en el último punto seguro.

Si bien Freud se refiere a este fenómeno como la aparición de un elemento que, a priori, parece inocente, pero que al figurar en varias ocasiones, causa una sensación de angustia —él pone el ejemplo de un número al que se es referido en

<sup>9</sup> Traducción propia del original: “*At the same time as becoming increasingly lifelike, there remains something unavoidably lifeless about the avatar*”.

<sup>10</sup> En la versión original: “*The cybernetic interaction between player and machine, whereby the digital figure appears to act as though imbued with life, and the player appears to become more machine-like, unsettles the boundaries between dead object and living person*”.

varias ocasiones un mismo día—, en Burke está relacionada con otro elemento capaz de despertar el sentimiento de lo sublime: la infinitud, un infinito artificial, en el que “la sucesión es un requisito para que las partes puedan prolongarse” (Burke, 1757: 55). Trasladado al mundo del videojuego, la repetición como característica de la experiencia de juego vinculada a la experiencia de lo sublime se daría en aquellas ocasiones en las que el jugador es incapaz de avanzar y necesita repetir una y otra vez los mismos gestos, los mismos comandos, hasta conseguir superar el escollo y, así, proseguir con la historia. Este hecho nos pone en relación con otro de los elementos destacados por Burke: la dificultad, o lo que es lo mismo, ese sentimiento que aparece “cuando una obra parece haber requerido una fuerza y un trabajo inmensos para llevarse a cabo” (1757: 56) y que, según él, está relacionado con lo sublime. Así, cuanto más cueste al jugador alcanzar el final, cuantas más veces tenga que volver sobre sus pasos, cuanto más miedo pase, mayor será la satisfacción que logrará una vez que de por terminada su experiencia de juego. La dificultad del juego está, a su vez, ligada a la inmersión, pues “la suma de tiempo, esfuerzo y atención requerida por parte del jugador incrementa las experiencias inmersivas”<sup>11</sup> (Brown y Cairns, 2004: 1299).

Como se ha demostrado a través de los ejemplos desarrollados, es posible ver y comprender que la experiencia de lo sublime no se limita a los apartados gráfico y narrativo del juego, sino que traspasa estas fronteras para instalarse en la propia experiencia de juego, que encuentra su máxima expresión en la inmersión. Existen varios elementos, propios y prácticamente exclusivos del acto de jugar a un videojuego —de horror, en este caso— que son capaces de producir una experiencia estética de deleite a partir de un discurso perteneciente al mundo del terror.

## 6. CONCLUSIONES

La experiencia de juego suele estar relacionada con el ocio o, lo que es lo mismo, con una actividad placentera, en la que la diversión es la finalidad principal. Sin embargo, existen títulos en los que esta equiparación entre juego y divertimento no es tan evidente: los videojuegos de horror. En ellos, la principal emoción que vivencia su público es la del terror, un pavor controlado que se desarrolla en la seguridad del hogar. El horror es capaz de dar lugar a gran variedad de emoción-

---

<sup>11</sup> “*The amount of time, effort and attention required from the gamer increases for more immersive experiences*”.

nes, la mayoría de ellas relacionadas con el asco o el miedo. Sin embargo, en la experiencia de juego sigue existiendo ese matiz de diversión y, como tal, es posible hablar de un disfrute ocasionado por este género de videojuegos.

El placer que va de la mano del terror poco tiene que ver con la idea canónica de belleza. Los ideales clásicos pierden protagonismo en pos de nuevos elementos, fenómenos capaces de trasladar al jugador desde el extremo de lo doliente al deleite. A fin de aterrorizar al espectador al mismo tiempo que lo encanta con sus artes, el mundo del videojuego explota la categoría estética de lo sublime. Este hecho se hace evidente con un simple análisis de los elementos que conforman el cuerpo del objeto, tanto a nivel narrativo como en el ámbito de lo visual. Cada uno de los objetos elegidos, las tonalidades seleccionadas, la cadencia de la música y lo sepulcral de los silencios han sido escogidos cuidadosamente para generar la atmósfera del horror. Sin embargo, existe un apartado inexplorado dentro de los elementos capaces de producir una experiencia estética de lo sublime en el ámbito del videojuego: la propia experiencia de juego.

En ella se repiten, multiplicando su efecto, muchos de los ingredientes que son capaces de producir un pánico sublime en el jugador. Para demostrar este hecho nos hemos valido de uno de los textos que más ha aportado al estudio de lo sublime: la obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de Edmund Burke. Esta obra incluye entre sus contenidos un concienzudo examen de los fenómenos que son capaces de provocar un *horror delicioso*, elementos que aparecen y se repiten tanto en el propio juego como obra como en el acto de jugar. Esto demuestra dos cosas: de un lado, la actualidad y utilidad de un ensayo escrito siglos atrás, que, a día de hoy, sigue siendo una obra fundamental para analizar la experiencia placentera que se desprende del horror; de otro, que el espectador y su experiencia de juego no solo son importantes y precisan ser analizadas desde el punto de vista de lo estético, sino que, además, cuando se trata de recrearse con un juego de terror, se vinculan entre ellos a través de la experiencia estética de lo sublime.

Decía Burke que el elemento principal e indispensable para poder hablar de un cierto gusto en lo terrible es la distancia. Los horrores solo serán fuente de agrado si se observan desde un alejamiento prudencial que garantice al público el permanecer a salvo de los males que contempla. Sin esta separación no es factible que aparezca la experiencia de lo sublime. En este sentido, los videojuegos tienen mucho que ofrecer: la capacidad de inmersión en el entorno digital hace que esta distancia sea la mínima posible, lo cual eleva exponencialmente las emociones derivadas que lo sublime puede generar. Cuando el jugador se introduce de lleno en

la dinámica de un juego y es capaz de sentir las mismas emociones y miedos que su avatar, cuando la noción de su entorno real se diluye en el mundo virtual, la distancia es la mínima necesaria para que se produzca ese terror intenso que lo traslada a lo sublime. De esta manera, el mundo del videojuego de terror se convierte en un campo de estudio realmente interesante para las reflexiones sobre la experiencia estética de lo sublime. En este caso nos hemos centrado exclusivamente en el horror, pero la industria del videojuego, que aún es mirada con recelo por algunos estetas, tiene mucho que decir y que ofrecer en este campo de estudio.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- BURKE, E. (1757): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987.
- BROWN, E. y CAIRNS, P. (2004): "A Grounded investigation of game Immersion", en *Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems*, ACM, Nueva York, pp. 1297-1300.
- CARROLL, N. (1990): *The philosophy of Horror*, Nueva York, Routledge, 1990.
- ERMI, L. y MÄYRÄ, F. (2007): "Fundamental Components of the Gameplay Experience: Analyzing Immersion", en Suzanne De Castell y Jenniffer Jensen (eds.), *Worlds in Play: International Perspectives on Digital Games Research*, Nueva York, Peter Lang, pp. 37-53.
- FREUD, S. (1919): "Lo siniestro", en *Obras completas*, recurso electrónico, Santo Domingo, e-LinEx Dominicana, 2006.
- GONZÁLEZ TARDÓN, C. (2010): "Inmersión recomendando la lectura de Inmersión en mundos simulados. Definición, factores que lo provocan y un posible modelo de inmersión desde una perspectiva psicológica", en *Investigaciones Fenomenológicas, Cuerpo y alteridad*, vol. 2, UNED, Sociedad Española de Fenomenología, pp. 311-319.
- KIRKLAND, E. (2009): "Horror Videogames and the Uncanny" en *Breaking New Ground: Innovation in Games, Play, Practice and Theory*, Brunel University, 2009.
- MURCIA, I. (2009): "Lo sublime de Edmund Burke y la estilización postmoderna de la tecnología", en *Fedro, revista de Estética y Teoría de las Artes*, 8, pp. 17-38.
- RANCIÈRE, J. (2008): *El espectador emancipado*, Vilaboa, Pontevedra, Ellago, 2010

- REHAK, B. (2003): "Playing at being. Psychoanalysis and the avatar", en Mark J. P. Wolf y Bernard Perron, *The Video Game Theory Reader*, Reino Unido, Taylor & Francis Group, pp. 103-127.
- TINWELL, A. y GRIMSHAW, M. (2009): "Survival horror games—an uncanny modality", en *Games Computing and Creative Technologies: Conference Papers*, Paper 11. Artículo presentado en la conferencia *Thinking After Dark*, Montreal, 2009, pp. 23-25.
- TRÍAS, E. (1982): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Debolsillo, 2006.





